

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

Роман Саши Соколова «Школа для дураков»: поэтика монтажа

основная образовательная программа бакалавриата по направлению
подготовки 45.03.01 «Филология»

Исполнитель:

Обучающийся 4 курса
Образовательной программы
«Отечественная
филология (Русский язык и литература)»

очной формы обучения
Мигутина Ольга Сергеевна

Научный руководитель:
к.ф.н., доц. Васильева И. Э.

Рецензент:
д.ф.н., проф. Степанов А. Д.

Санкт-Петербург
2018

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Понятие монтажной композиции	7
1.1. Общее представление о монтаже	7
1.2. Монтаж в литературе	10
1.3. Реализация монтажной композиции в романе С. Соколова «Школа для дураков»	13
Глава 2. «Драматические» фрагменты	16
2.1. «Сценические» эпизоды	17
2.2. Ремарки	20
Глава 3. «Лирические» фрагменты.....	27
3.1. Структура художественного образа и поэтический язык	34
3.2. Ритм	41
3.3. Мотивы	47
Заключение	53
Список использованной литературы.....	57
Приложение. «Драматические» фрагменты	63

Введение

Роман Саши Соколова «Школа для дураков», написанный в 1973 г., впервые был опубликован К. Проффером в 1976 г. (издательство «Ардис», США). На территории Советского Союза публикация полного текста романа состоялась значительно позднее — в 1989 г. (журнал «Октябрь», №3)¹. Последовавшая за печатью волна русскоязычной рецепции, представленная как советской, так и эмигрантской критикой, обозначила роль романа и его автора в современном литературном процессе, провозгласив С. Соколова одним из первооткрывателей постмодернистской культуры для русской литературы².

Перечисленные П. Вайлем и А. Генисом в статье «Уроки школы для дураков» (1991) ключевые маркеры постмодернистской эстетики — грамматическая и метафизическая вневременность языка, сосуществование прошлого, настоящего и будущего в моменте высказывания, нерасчлененность «когда» и «где», ненадежность пространства, разрушение причинно-следственных связей, замена логики «произволом подсознания»³ — превращают, по мнению авторов, текст «Школы для дураков» в «одновременную»⁴ книгу, которая «напоминает не свиток, разворачивающийся в пространстве и времени, а живопись, картину»⁵. В дальнейшем многие критики⁶ и исследователи будут обращаться именно к этим уровням романа С. Соколова — особому, неединому, шизоидному, сознанию главного героя и фрагментарной, лишенной целостности картине мира. Так, например, В. П. Руднев производит подробный «медицинский»

¹ Подробнее об истории создания и публикации романа см.: *Джонсон Д. Бартон*. Саша Соколов. Литературная биография // *Глагол*. 1992. №6. С. 270–291.

² *Вайль П., Генис А.* Уроки школы для дураков // *Синтаксис*. 1991. №30. С. 106. См. также: *Дарк О.* Мир может быть любой: Размышления о новой прозе // *Дружба народов*. 1990. №6. С. 223–235.

³ *Вайль П., Генис А.* Указ. соч. С. 101.

⁴ Там же. С. 96.

⁵ Там же. С. 96.

⁶ См., например: *Зорин А.* Насылающий ветер // *Новый мир*. 1989. №12. С. 250–253.

анализ личности Ученика Такого-то, «диагностируя» целый комплекс психических расстройств⁷.

Разрушение причинно-следственных связей внутри пространственно-временной организации изображаемого мира, нарочитый алогизм (в традиционном понимании) повествующего сознания переносят ответственность за целостность текста на структуру его повествовательной ткани. Следовательно, вопрос о композиции романа получает принципиальное значение.

И. В. Кукулин в книге «Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры»⁸ (2015) выделяет общую для многих произведений XX века особенность композиционного построения — монтажный принцип. В частности, этот принцип, по мнению исследователя, лежит в основе композиции первого романа С. Соколова.

Итак, в качестве объекта нашей работы выступает текст романа С. Соколова «Школа для дураков», в качестве ее предмета — структурно-стилистические элементы повествовательной ткани произведения. Рабочая гипотеза, на которой строится анализ выделенных элементов, состоит в представлении о монтажной природе композиции изучаемого текста. Данная гипотеза опирается на замечания Кукулина и общее научное мнение о характерности монтажной композиции для постмодернистской литературы.

Монтажная композиция — такой способ организации художественного произведения, в основании которого лежит соединение, «стыковка» качественно отличных друг от друга фрагментов, причем характер их соположения и последовательность в тексте формируют особую структуру, семантически более полную, чем отвлеченная совокупность данных фрагментов⁹. В рамках теоретического аспекта нашей работы мы обращаемся к истории научного и художественного осмысления содержания понятия

⁷ Руднев В. П. Философия языка и семиотика безумия: Избранные работы. М., 2007. С. 438–453.

⁸ Кукулин И. В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М., 2015. 536 с.

⁹ Кукулин И. В. Указ. соч.

«монтаж» как в области искусства в целом, так и — что наиболее существенно для нас — в области литературы, привлекая труды таких авторов, как Л. В. Кулешов¹⁰, С. М. Эйзенштейн¹¹, Ю. М. Лотман¹², В. Е. Хализев¹³, Л. В. Чернец¹⁴, А. Г. Раппапорт¹⁵, Вяч. Вс. Иванов¹⁶, И. В. Кукулин¹⁷ и др.

В данном исследовании нас будет интересовать, каким образом в романе достигается монтажный эффект и какие типы материала его создают.

Итак, целью нашей работы является определение специфики монтажной композиции романа С. Соколова «Школа для дураков». Для достижения этой цели мы ставим перед собой следующие задачи: 1) выяснение общетеоретических подходов к принципу монтажной организации художественного текста, в том числе — литературного; 2) выделение гетерогенных фрагментов в структуре романа и выявление их природы; 3) описание, анализ и классификация этих фрагментов.

Актуальность данной работы обусловлена недостаточной изученностью заявленной нами темы, к настоящему времени не получившей исчерпывающего освещения в научных трудах. Так, М. Н. Липовецкий в монографии «Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики»¹⁸ (1997) затрагивает проблему композиции романа С. Соколова «Школа для дураков» исключительно в связи с решением вопроса о художественной целостности постмодернистского текста, определяя последнюю как основанную на «единстве семантических пустот и структурных разрывов»¹⁹ «ризоматическую модель»²⁰ (в понимании

¹⁰ Кулешов Л. В. Искусство кино. Л., 1929. 155 с.

¹¹ Эйзенштейн С. М. Монтаж 1938 // Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. М., 1964.

¹² Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Ю. М. Лотман. Об искусстве. СПб., 1998.

¹³ Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2004.

¹⁴ Введение в литературоведение: Учебное пособие / Под ред. Л. В. Чернец. М., 2004.

¹⁵ Раппапорт А. Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж: Литература, искусство, театр, кино / Отв. ред. Б. В. Раушенбах; сост. М. Б. Ямпольский. М., 1988.

¹⁶ Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж: Литература, искусство, театр, кино / Отв. ред. Б. В. Раушенбах; сост. М. Б. Ямпольский. М., 1988.

¹⁷ Кукулин И. В. Указ. соч.

¹⁸ Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики: Монография. Екатеринбург, 1997. 317 с.

¹⁹ Там же. С. 206.

Ж. Делеза), при которой возникает «тщательно выстроенная иллюзия спонтанности художественного мира»²¹.

Упомянутая нами выше монография Кукулина содержит обширный теоретический материал, однако не предлагает развернутого анализа композиции романа «Школа для дураков»: автор ограничивается лишь некоторыми наблюдениями над монтажной природой изучаемого нами текста (о них мы скажем в первой главе).

Наиболее подробное описание структуры романа демонстрирует исследование М. Ю. Егорова «Характер диалогической реализации уровня повествования в прозе Саши Соколова»²² (2012), рассматривающего монтажную организацию произведения в ее реализации на различных уровнях текста: жанрово-дискурсивном, пространственно-временном, экспрессивно-стилевом, уровне интертекста и др.

Все эти исследования, а также некоторые другие, посвященные изучению романа «Школа для дураков»²³, учитываются нами при интерпретации данных, полученных в результате анализа структурно-стилистических элементов.

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы и приложения.

²⁰ Липовецкий М. Н. Указ. соч. С. 206.

²¹ Там же. С. 206.

²² Егоров М. Ю. Характер диалогической реализации уровня повествования в прозе Саши Соколова // Культура. Литература. Язык. Материалы. Чтения Ушинского. Ярославль. 6 марта 2012 / Ярославль, 2012.

²³ В их числе: Азеева И. В. Саша Соколов «Школа для дураков»: Опыт интерпретации игрового текста: учебное пособие. Ярославль: Ярославский государственный театральный институт, 2015. 140 с.; Марутина И. В. «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева и «Школа для дураков» Саши Соколова в контексте русской литературы: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2002. 236 с.; Кременцова М. Л. Художественный мир Саши Соколова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1996. 18 с. и др.

Глава 1. Понятие монтажной композиции

1.1. Общее представление о монтаже

Слово «монтаж» (фр. *montage*), возникшее в рамках конструктивизма и вошедшее в искусствоведение в качестве термина в 20-е годы XX века, имеет в современной науке два смысла: широкий и узкий.

Узкий смысл связан с первоначальным употреблением термина и предполагает понимание монтажа как «метода организации повествования в кинематографе»²⁴, в основании которого лежит соединение, «стыковка» различных зрительных образов (что, в сущности, синонимично монтажной склейке). При этом возникает представление о монтаже как «совокупности приемов кинематографической композиции»²⁵, которая мыслится более значимой, чем появляющиеся в кадре объекты, поскольку существенными становятся не сами изображения, а система их соположения, чередования и противопоставления. Феномен рождения на стыке кадров нового смысла, не сводимого к суммарному содержанию этих кадров, назван в честь автора открытия, одного из первых отечественных теоретиков киноискусства Кулешова «эффектом Кулешова»²⁶. Развивавший идеи Кулешова Эйзенштейн в работе «Монтаж» (1938) писал: «...два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество»²⁷.

«Теоретическое осознание опыта киноискусства выявило, что монтажное мышление не является привилегией кино»²⁸, в результате чего возникло представление о монтаже в широком смысле как о «совокупности художественных приемов в других видах искусств: произведение или каждый образ раздроблены на фрагменты, резко различающиеся по фактуре

²⁴ Кукулин И. В. Указ. соч. С. 38.

²⁵ Хализев В. Е. Указ. соч. С. 290.

²⁶ См.: Кулешов Л. В. Указ. соч.

²⁷ Эйзенштейн С. М. Указ соч. С. 157.

²⁸ Пульхритудова Е. М. Монтаж. // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 4. / Гл. ред. А. А. Сурков. М., 1967. С. 948.

или масштабу изображения»²⁹. Иванов предлагает максимально широкое видение монтажа и дает следующее определение: «монтаж — такой принцип построения любых сообщений (знаков, текстов и т. п.) культуры, который состоит в соположении в предельно близком пространстве-времени (хронотопе, по Бахтину) хотя бы двух (или сколь угодно большего числа) отличающихся друг от друга по денотатам или структуре изображений, самих предметов (или их названий, описаний и любых других словесных и иных знаковых соответствий) или же целых сцен (в этом последнем случае обычно опредмечиваемых)»³⁰. Одним из ранних примеров подобного рода гетерогенных построений в искусстве XX века могут служить кубистские коллажи Пикассо.

Раппапорт в качестве одного из «центральных моментов поэтики монтажа»³¹ (наряду с «проблемой целостности, композиционного и смыслового единства»³²) выявляет «проблему стыка монтажных единиц»³³. Кукулин также отмечает, что особая роль в монтажной структуре произведения принадлежит так называемым монтажным стыкам, подчеркивающим разнородность составляющих его компонентов и указывающим на его «сознательную сконструированность»³⁴. Их «контрастность и (или) эстетическая оформленность <...> между различными элементами изображения»³⁵ становятся центральной чертой монтажа в широком понимании.

Согласно Кукулину, монтажная композиция «сознательно нарушает важнейшие принципы классического европейского (“аристотелевского”) мимесиса <...> — изображение события как единого целого, а мира, представленного в произведении, — как внутренне связного и

²⁹ Кукулин И. В. Указ. соч. С. 40.

³⁰ Иванов Вяч. Вс. Указ. соч. С. 119.

³¹ Раппапорт А. Г. Указ. соч. С. 16.

³² Там же. С. 16.

³³ Там же. С. 16.

³⁴ Кукулин И. В. Указ. соч. С. 41.

³⁵ Там же. С. 42.

сомасштабного»³⁶, которые, «в целом, несмотря на эксперименты Ренессанса, барокко и романтизма, сохраняли свою силу до начала XX века»³⁷.

Широкое понимание монтажа подразумевает специфическую организацию художественного мира произведения, который оказывается «нарезанным» на фрагменты и собранным в новом порядке, причем подобная перегруппировка элементов становится его конститутивным признаком. «Каждый из элементов новой картины (или хотя бы их часть) так или иначе опознаваем, поэтому монтаж может быть описан и как новый тип мимесиса — или как реактуализация на новом этапе периодически воспроизводящегося в истории культуры представления о мимесисе как об изображении «истинного» (то есть скрытого) смысла явлений, а не их внешних признаков»³⁸.

В настоящей работе нас будет, прежде всего, интересовать категория монтажного стыка и то, каким образом она представлена в романе; какие гетерогенные фрагменты участвуют в создании монтажного эффекта и за счет чего он достигается; какова роль этих фрагментов в формируемой романом картине мира.

³⁶ Кукулин И. В. Указ соч. С. 45.

³⁷ Там же. С. 45.

³⁸ Там же. С. 46.

1.2. Монтаж в литературе

Фрагментарность изображаемого материала в высшей степени характерна для художественного мира постмодернистского романа, о чем неоднократно писали³⁹.

Хализев определяет монтажную структуру литературного произведения как такой способ организации художественного текста, «при котором преобладает прерывность (дискретность) изображения, его “разбитость” на фрагменты»⁴⁰.

Исследователь выделяет устойчивое смысловое поле, для которого характерно использование монтажной организации, куда входят «констатация случайности связей между фактами, обыгрывание диссонансов, интеллектуализация произведения, отказ от катарсиса, “фрагментаризация” мира и непризнание естественных связей между людьми и предметами»⁴¹.

Хализев указывает на расширенное употребление термина «монтаж» в литературоведении. Так, под монтажной композицией литературного произведения принято понимать «те со- и противопоставления (подобия и контрасты, аналогии и антитезы), которые не продиктованы логикой изображаемого, но напрямую запечатлевают авторские ход мысли и ассоциации»⁴². При этом «внутренние, эмоционально-смысловые, ассоциативные связи между персонажами, событиями, эпизодами, деталями <...> оказываются более важными, чем их внешние, предметные, пространственно-временные и причинно-следственные сцепления»⁴³.

Согласно О. А. Васияровой, сущностное начало монтажного построения в литературе выражается в «соединении относительно самостоятельных <...> фрагментов, специальном расчленении текста,

³⁹ См., например: Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы. Учебник для студентов высших учебных заведений / Под ред. С. И. Тиминой. СПб., М., 2002. 586 с.

⁴⁰ Хализев В. Е. Указ соч. С. 290.

⁴¹ Там же. С. 290.

⁴² Там же. С. 290.

⁴³ Там же. С. 290.

взаиморасположении элементов его структуры»⁴⁴. При этом текстовый монтаж подразумевает наличие смысловых переключек между различными компонентами повествования.

Лотман видит в монтажном эффекте («эффекте соположения»⁴⁵) естественную связь с «переключением в другую структуру»⁴⁶ в пределах одного литературного произведения. «В момент перехода от сегмента к следующему у автора (и у аудитории в структуре ее ожидания) должны быть по крайней мере две возможности: продолжение уже известной структурной организации или появление новой. Именно в выборе и взаимопроекции текста и ожидания (инерции структуры) заключается порождаемая при этом художественная информация. <...> При этом соположенные единицы, несовместимые в одной системе, заставляют читателя конструировать дополнительную структуру, в которой эта невозможность снимается. Текст соотносится с обеими, и это влечет повышение семантических возможностей»⁴⁷.

Кукулин базовой чертой монтажной эстетики в литературе полагает «разделение текста не на главы, акты или явления, а на фрагменты, эпизоды»⁴⁸, причем каждый из компонентов произведения «не соответствует течению единого события, но изображает его часть»⁴⁹. Событие оказывается расчлененным на «кадры», что приближает технику монтажа в литературе к технике киномонтажа. Соединение «кадров», как правило, лишено логической мотивации, или же, по крайней мере, возможность ее отсутствия всегда допустима.

⁴⁴ *Васярова О. А.* Монтажная техника как актуальный метод отражения действительности в современной литературе // Вестник ЧГПУ им. И. Я. Яковлева. №4. 2013. С. 39.

⁴⁵ *Лотман Ю. М.* Указ соч. С. 268.

⁴⁶ Там же. С. 268.

⁴⁷ Там же. С. 268.

⁴⁸ *Кукулин И. В.* Указ соч. С. 75.

⁴⁹ Там же. С. 75.

В пределах организации повествования монтажного типа Кукулин выделяет следующие приемы⁵⁰, которые могут быть использованы как в совокупности, так и отдельно друг от друга:

1. Дробление текста на короткие «колоны», иногда нумерованные.
2. Ритмизация прозаического текста или его графическое разбиение, подчеркивающее ритм. В этом случае ритм берет на себя функцию замены логической сюжетной связи между фрагментами.
3. Резкое, подчеркнутое чередование точек зрения, которое возникает в результате либо частой смены повествователей, либо включения в текст таблиц, писем героев, имитаций документов, отчетов и т. д.
4. Скачки повествования во времени, обращение причинно-следственных связей или их разрыв, внешне не мотивированные смены места действия.

Однако Кукулин говорит о разных приемах безотносительно к материалу. Эти приемы могут быть реализованы как на однотипном материале (и тогда его фрагментации возникает за счет разномасштабности), так и на разнотипном.

Само по себе выделение приемов ценно и будет применено в нашей работе, но с обязательной характеристикой материала, на который эти приемы направлены. Использование приемов, указанных во втором, третьем и четвертом пунктах, существенно для построения текста романа С. Соколова «Школа для дураков».

⁵⁰ Кукулин И. В. Указ. соч. С. 80.

1. 3. Реализация монтажной композиции в романе

С. Соколова «Школа для дураков»

Детальный анализ композиционных элементов романа был дан Егоровым, предложившим многоступенчатый подход, согласно которому монтажная организация «Школы для дураков» реализуется на семи обладающих собственной спецификой уровнях: формальном, жанрово-дискурсивном, пространственно-временном, экспрессивно-стилевым, уровне «точки зрения»⁵¹, уровне интертекста и уровне «шизо-языковых “уклонений” от связно-дискурсивного движения речевого потока»⁵².

Формальный уровень представлен членением текста на заглавие, посвящение, три эпиграфа и пять глав, имеющих собственное название. При дальнейшем дроблении главы распадаются на повествовательные фрагменты, которых в первой главе — 16, в третьей — 8, в остальных — по 12⁵³.

На жанрово-дискурсивном уровне выделяются две группы фрагментов: первые относятся к числу «“второстепенных” литературных жанрово-дискурсивных практик устной речи»⁵⁴ (ораторская декламация, проповедь, беседа, пророчество и др.), вторые как бы сочиняются персонажами по ходу развертывания текста и помещаются в ряду прочих элементов (сказка Ученика «Скирлы», притча географа Норвегова о плотнике).

Уровень «точки зрения»⁵⁵ связан с фрагментацией собственно повествуемого материала, что подразумевает «организацию повествовательных “кадров” на основе фиксированной грамматической формы, ее приписывании тому или иному “лицу”, качества

⁵¹ См.: Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб., 2000. 348 с.

⁵² Егоров М. Ю. Монтажный принцип развертывания текста в эмигрантском романе // Культура. Литература. Язык. Материалы конференции «Чтения Ушинского». Ярославль. 4-6 марта 2013 // Ярославль: изд-во Ярославского пед. ун-та им. К. Д. Ушинского, 2013. С. 149.

⁵³ Там же. С. 145.

⁵⁴ Там же. С. 146.

⁵⁵ См.: Успенский Б. А. Указ. соч.

повествовательной перспективы и ее “глубиной”, тех или иных признаков “неуверенного рассказчика”»⁵⁶.

Однако классификация Егорова выглядит несколько абстрагированно, что неизбежно вызывает ряд вопросов и сомнений при обращении к живой ткани романа. Так, не совсем ясно, возможна ли проницаемость между экспрессивно-стилевым уровнем и уровнем «шизо-языковых “уклонений” от связно-дискурсивного движения речевого потока»⁵⁷ или же они сосуществуют в структуре текста независимо друг от друга?

Однако прежде всего затруднения вызывает распределение гетерогенных элементов по предложенным уровням: в классификации мы не находим места единицам такого типа, как «взволнованно» («Не может быть, возражает Норвегов, я же ничего такого не сделал, почему? за что? на каком основании? Я ничего не помню, расскажите. Взволнованно»⁵⁸), «торжественно, с достоинством и легким поклоном» («...я люблю вашу дочь, сударь, и готов сделать все для ее счастья. Больше того, я намерен жениться на Вете Аркадьевне, как только позволят обстоятельства. Торжественно, с достоинством и легким поклоном») (с. 160), «подавленно» («Я не знаю таких женщин, мне тревожно, впрочем — продолжайте. Подавленно») (с. 221) и др.

Приведенные выше фрагменты обладают функциональной идентичностью (характеризуют речь) и при этом не тождественны окружающему их контексту, что позволяет объединить их в особую группу. Таким образом, возможно, во-первых, выделить среди композиционных элементов романа специфический тип, не охваченный предложенной классификацией, и, во-вторых, поставить вопрос о функции элементов данного типа в смысловой структуре постмодернистского текста.

⁵⁶ Егоров М. Ю. Монтажный принцип развертывания текста в эмигрантском романе // Культура. Литература. Язык. Материалы конференции «Чтения Ушинского». Ярославль. 4-6 марта 2013 // Ярославль: изд-во Ярославского пед. ун-та им. К. Д. Ушинского, 2013. С. 149.

⁵⁷ Там же. С. 149.

⁵⁸ Соколов С. Школа для дураков. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. С. 194. — Далее все примеры из текста романа приводятся по данному изданию с указанием страниц (-ы) в круглых скобках.

На наш взгляд, при всей внешней пестроте композиционных элементов, составляющих текстовую ткань «Школы для дураков», представляется справедливым выделить общий принцип, лежащий в основе монтажной композиции романа. Он заключается в соположении текстовых единиц, отсылающих читателя к разным литературным родам: эпическому, лирическому и драматическому. Фрагментам, близким по своей природе драме и лирике, будут посвящены вторая и третья главы настоящей работы.

Глава 2. «Драматические» фрагменты

Фрагменты, содержащие в себе характеристику речи, примеры которых были приведены нами выше, мы считаем разновидностью фрагментов, называемых нами в дальнейшем «драматическими». Мотивация подобного обозначения будет дана ниже. Прежде обратимся к их последовательному рассмотрению.

Формальными элементами пьесы, составляющими «побочный» текст драматического произведения являются: *«список действующих лиц, иногда сопровождаемый их краткими характеристиками, обозначение времени и места действия, описание сценической обстановки в начале актов и эпизодов, а также комментарии к отдельным репликам героев и указания на их движения, жесты, мимику, интонации (ремарки)»*⁵⁹. К числу элементов, формирующих «основной» текст, относится «цепь высказываний персонажей, их реплик и монологов»⁶⁰.

Пристальное прочтение позволяет выделить в тексте романа два типа фрагментов, соотносимых, на наш взгляд, со структурой драматического произведения; обозначим их как «сценические» эпизоды и как ремарки.

⁵⁹ Введение в литературоведение: Учебное пособие / Под ред. Л. В. Чернец. М., 2004. С. 87.

⁶⁰ Там же. С. 87.

2.1. «Сценические» эпизоды

В первый тип мы включаем эпизоды, структурно и формально идентичные единице драматического произведения — сцене в составе акта.

Горит стосвечовая лампочка, пахнет сургучом, веревкой, бумагой. За окном — ржавые рельсы, мелкие цветы, дождь и звуки узловой станции. Действующие лица. Начальник такой-то — человек с видами на повышение. Семен Николаев — человек с умным видом. Федор Муромцев — человек обычного вида. Эти, а также Остальные Железнодорожники сидят за общим столом и пьют чай с баранками. Те Кто Пришли стоят в дверях (здесь и далее в цитатах курсив наш, кроме отдельно оговариваемых случаев — О. М.). Говорит Начальник Такой-то: Николаев, пришли Те Кто Пришли, они желали бы послушать стихи или прозу японских классиков. С. Николаев, открывая книгу: у меня с собой совершенно случайно Ясунари Кавабата... <...> С. Николаев, вставая с табуретки: Цветы весной, кукушка летом. И осенью — луна. Холодный чистый снег зимой. (Садится). Все. <...> Ф. Муромцев: почему-то немного, Семен Данилович, а? Маловато. Может там еще что-то есть, возможно, оборвано? С. Николаев: нет, все, это такая специальная форма стихотворения, есть стихи длинные, поэмы, например, есть короче, а есть совсем короткие, в несколько строк, или даже в одну. Ф. Муромцев: а почему, зачем? С. Николаев: да как тебе сказать, — лаконизм. Ф. Муромцев: вот оно что, значит, я так понимаю, если сравнительно брать: идут по дистанции составы — идут или не идут? С. Николаев: ну, идут. Ф. Муромцев: а ведь они тоже разные. Есть такие длинные, что конца не дождешься, чтобы полотно перейти, а есть короткие (загибает пальцы на руке), раз, два, три, четыре, пять, да, пять, скажем, вагонов или платформ — годится? тоже, стало быть, лаконизм? <...> (Глава «Нимфея», с. 56–59).

Открывающийся экспозиционной ремаркой и списком действующих лиц (выделены нами курсивом — О. М.), фрагмент состоит из реплик персонажей, сопровождаемых ремарками движения и жестовыми ремарками: «открывая книгу» (с. 56), «вставая с табуретки» (с. 57), «садится» (с. 57), «загибает пальцы на руке» (с. 58), — что свидетельствует о его драматической природе со структурно-формальной точки зрения.

Другой эпизод, также обладающий структурно-формальным тождеством с фрагментом драматического произведения, входит в четвертую главу («Скирлы»):

На платформе станции пять лет назад, вечером. Наша мать — родственнику: я надеюсь, вы хорошо отдохнули у нас, <...> передавайте привет Елене Михайловне и Витюше, приезжайте вместе, не обращайтесь на мужа, у него это просто нервное, <...> погодите, а где же трость, <...> вы оставили трость, ах, какая неприятность, что же делать. Расстроено. Давайте вернемся, будет еще одна электричка. Родственник: помилуйте, не стоит, не беспокойтесь, <...> подумаешь — трость, чепуха, не в трости, как говорится, счастье, до встречи, уже подходит. (С. 144–145).

Экспозиционная ремарка («на платформе станции пять лет назад, вечером», с. 144) свидетельствует о пространственно-временной замкнутости эпизода, присущей драматическому роду. Помимо экспозиционной, в данном фрагменте присутствуют еще две ремарки, функция одной из которых — сообщение интонации говорящего персонажа («расстроено», с. 144), функция другой — указание на адресата высказывания («наша мать — родственнику») (с. 144). При этом сам фрагмент обладает диалогической структурой, в которой реплики участников разговора следуют непосредственно за указанием на того, кому принадлежит введенная в текст эпизода речь. Представленные наблюдения позволяют сделать вывод о драматической организации анализируемого фрагмента.

Второй тип представлен совокупностью ремарок, возникающих в качестве единичных вкраплений внутри эпизодов (в приведенных ниже цитатах выделены нами курсивом — О. М.), имеющих иную природу, нежели «драматические»:

1. *Станция, кусты, полдень, очень сыро.* Впрочем, вот и зима: платформа заснежена, снег сухой, рассыпчатый и искристый. *Мимо рынка.* Нет, прежде виадук с обледелыми скрипучими ступенями. Скирлучими, мама. От слова *скирлы* (курсив авторский — О. М.). (С. 111).
2. Вы, возможно, говорите о Вете Аркадьевне, она работает у нас в школе, ведет то-то и то-то. Ну конечно же! Вета, Вета, Вета, разута и раздета, — без всякого мотива

пропел, в рассеянности пощелкивая пальцами, Акатов. Что за чудная песенка, сударь! Ерунда, юноша, семейная частушка-пустушка, из прежних лет, лишена смысла и мелодии, забудьте ее, боюсь, она развратит вас. Никогда, никогда, — *взволнованно*. Что? Я сказал, я никогда не забуду ее, она страшно нравится мне, я ничего не могу поделать... <...> ...я люблю вашу дочь, сударь, и готов сделать все для ее счастья. Больше того, я намерен жениться на Вете Аркадьевне, как только позволят обстоятельства. *Торжественно, с достоинством и легким поклоном*. (С. 160);

3. <...> Не надо, отвечает констриктор, я бы с удовольствием у вас занял, но мне не хочется возиться со всей этой музыкой, тут один преподаватель каких денег стоит, да и, к тому же, у меня и сына-то нет никакого, ни сына, ни дочери нет, так что извините, спасибо. *Вяло*. Констриктор уходит, вагон садится по местам и предъявляет билеты. (С. 217);
4. <...> Но о первом разе я вообще не скажу ни слова, потому что его абсолютно ни с чем не сравнить, и мы еще не придумали ни одного слова, которое можно о нем сказать, если говорить не впустую. *Восторженно. С улыбкой мечтающего о невозможном*. (С. 231).
5. *Сдерживая негодующий птичий клетот*⁶¹, который мечется в твоём ангинозном горле меж невырезанных gland: уважаемый Аркадий Аркадьевич, я чрезвычайно ценю ваше изобретение, однако сейчас я сам нуждаюсь в вашем совете — и даже в большей степени, чем вы — в моем, у вас вопрос честолубия, а у меня — извините, я говорю как в романе и оттого мне как-то неловко и смешно, — у меня к вам вопрос целой жизни. (С. 154–155).

Итак, на основе приведенных отрывков мы выделяем два типа фрагментов, называемых нами «драматическими». Первые представляют собой самостоятельные «сценические» эпизоды, обнаруживающие свое структурное тождество драматическому явлению в составе действия как на формальном (экспозиционные и жестовые ремарки, указание действующих лиц, реплики персонажей), так и на композиционном (пространственно-временная замкнутость эпизодов) уровнях. Вторые возникают как ремарки, входящие в состав качественно отличных фрагментов, и выполняют типичную для ремарок функцию комментария.

⁶¹ Запомним возникающий здесь птичий мотив, пока оставив его без комментария. Подробно о нем будет сказано в Главе 3.

2.2. Ремарки

Особо обратимся к фрагментам второго типа. Они неравномерно распределены в тексте романа: большая их часть приходится на последнюю главу («Завещание») — 57 фрагментов, 12 фрагментов введены в третью главу («Савл»), 10 — в четвертую («Скирлы»), 7 — в первую («Нимфея»), ни одного фрагмента не встречается во второй главе («Теперь»)⁶². Отметим, что при подсчете нами учитывались только те элементы, статус которых не вызывает сомнений; о переходных случаях мы скажем отдельно.

Ремарка в нашем понимании — это «замечание автора в тексте пьесы (обычно в скобках), поясняющее обстановку действия, а также внешность и поведение действующих лиц: их уход, приход, передвижение по сцене, поступки, жесты, интонации»⁶³. Способность к реализации упомянутых функций ремарки мы увидим в изучаемых нами фрагментах.

Среди элементов, принадлежность которых к числу ремарок бесспорна ввиду их пояснительной роли и синтаксической выделенности (в том числе и пунктуационной), мы различаем две группы единиц: (1) ремарки, характеризующие звуки, запахи, время и место, обстановку действия (в том числе экспозиционные и «мизансценические» ремарки); (2) ремарки, характеризующие речь персонажей и их эмоциональное состояние во время акта говорения, а также их поведение и внешний вид.

Проиллюстрируем первую группу, немногочисленную по своему составу, несколькими примерами:

1. *Станция, кусты, полдень, очень сыро* (здесь и далее в цитатах курсив наш, кроме специально оговариваемых случаев — О. М.). Впрочем, вот и зима: платформа заснежена, снег сухой, рассыпчатый и искристый. *Мимо рынка*. Нет, прежде виадук с обледенелыми скрипучими ступенями. Скирлучими, мама. От слова *скирлы* (курсив авторский — О. М.). (С. 111).

⁶² Полный список фрагментов этого типа мы приводим в Приложении.

⁶³ Бен Г. Е. Ремарка // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 6. / Гл. ред. А. А. Сурков. М., 1967. С. 250.

2. <...> ...вы, Савл Петрович, географ высшего уровня, быстро — если не сказать стремглав (курсив авторский — О. М.) — входите к нам в класс на свой последний в жизни урок. Босиком. *Теплынь. Теплый ветер. Когда дверь распахивается — окна, рамы окон, — настезь. Сквозит теплом. Горшки с геранями валяются на полу, разбитые вдребезги. В комочках чернозема копошатся блистающие дождевые черви.* Савл Петрович, а вы — смеетесь. (С. 169).
3. <...> Сойди же по лестнице на платформу, купи билет до какой-нибудь станции, где пристанционный буфет, холодные деревянные лавки, снег. *За столами в буфете — несколько пьяных, пьющих не переставая, читают друг другу стихи.* Это будет зима сквозняков и болезней, и этот пристанционный буфет во второй половине декабрьского дня — тоже будет.<...> (С. 205–206).
4. <...> *Случайный пароход:* от гудка простые ресницы дрогнут — очнется. Но еще не знаешь — та ли. *Весь в огнях, оставляя уютную пену на попечение ночи.* Но еще не ночь. *Набег фиолетовых волн. У берега глубоко, ключи.* Эту воду можно пить, наклонясь над. Губы милой, нежной. *Гул парохода, плеск, дрожащие огни — уходят. На том берегу кто-то, переговариваясь с приятелем, разжигает костер, чтобы варить чай. Смеются. Слышно, как чиркают спички.* Кто ты, я не знаю. *В вершинах сосен, в кронах, ночуют комары. Самая середина июля.* Потом они спустятся к воде. *Пахнет травой. Очень тепло.* Это счастье, но ты не знаешь об этом. Пока не знаешь.<...> (С. 206–207).
5. <...> Но сплетение ив, но девочка, спящая на песке горячем примерно пятнадцатого числа июля необратимого года, но девочка. Не шелохните листом, не шелестите. *Спит. Утро.* <...> *Утро. Гаснувшие под ногой росы. Ракита. Звук несомого к реке ведра, беззвучие ведра, несомого от реки. Росы серебряной прах. День, обретающий лицо. День во плоти своей.* Люди, любите день более ночи. <...> (С. 207).

Вторая группа представлена бóльшим количеством элементов, приведем некоторые:

1. Уважаемая Шейна Соломоновна, — читал я <...>, — уважаемая Шейна Соломоновна, мы, сотрудники почтовой железнодорожной конторы, имеем сообщить вам, что над всем нашим городом, а также над его окрестными местами наблюдается затяжной предосенний дождь. <...> В такие дни всем трудно, особенно нам, людям железной дороги. И все-таки мы решили не сбиваться с хорошего рабочего ритма <...>. И результаты налицо: несмотря на то, что глубина

некоторых луж у нас на станции достигла двух-трех сяку, мы отправили за последнее время не меньше писем и бандеролей, чем это было сделано за тот же период прошлого года. В заключение спешим уведомить Вас, что на станцию прибыли два контейнера на Ваше имя, и просим в срочном порядке организовать их отгрузку со двора нашей конторы. *С уважением.* (С. 59–60);

2. <...> Черт возьми! — мы *громко и разгневанно*, — лучше бы нас совсем не было, вы не приставали бы тогда к нам с вашими проклятыми мешками и тапочками, бедная мама, тебе придется шить два мешка, сидя до глубокой ночи, ночи напролет, на швейной машине строча – тра-та-та, тра-та-та, навывлет, сквозь сердце, да лучше бы мы навсегда обратились в лилию, в нимфею альба, как тогда, на реке, только навсегда, до конца жизни. *Разгневанно.* (С. 124–125);
3. <...> О нет, юноша, не уходите, мне будет одиноко, знаете, я без колебаний принимаю на веру каждое ваше слово, и, если Вета согласится, я не стану иметь ничего против. Поговорите с ней, поговорите, вы же еще не открылись ей самой, она, я догадываюсь, ничего пока не подозревает, и что же мы можем решить без ее согласия, понимаете? мы ничего не можем решить. *Задумчиво с трудом слова подбирая слова подбирая глазами предварительно отыскивая их в траве где сухо скачут недовольные чем-то кузнечики причем у всякого зеленый выходной фрак зеленые дирижеры слова подбирая в траве.*<...> (С. 164);
4. <...> О, как много на земле дел, мой юный товарищ, дел, которыми можно бы занять себя вместо дурацкой-дурацкой писанины в часы нашей словесности! *С сожалением о невозможном и утраченном. С грустью. С лицом человека, которого никогда не было, нет и не будет.* <...>. (С.185);
5. Велосипед Михеева сильно дребезжал, подпрыгивая на выступающих из-под земли сосновых корнях, и сосед не мог не услышать и не узнать михеевского велосипеда. А услышав и узнав, быстро подошел к забору, чтобы спросить, нету ли писем, а вместо этого – неожиданно для самого себя — сообщил почтальону: прокурора-то, сказал товарищ прокурора, слышал? на пенсию ушли. *Улыбаясь.* <...> (С. 14);
6. А сейчас мы приступим к уроку. Други ситные, сегодня у нас по плану беседа о горных системах, о каких-то там Кордильерах и Гималаях. Но кому это все нужно, кому это нужно, я вас спрашиваю, когда по всей желанной земле идут скоростные машины, разбрызгивая колесами тугую воду луж, и брызги залетают уличным нашим подружкам под юбки, подружкам делается щекотно и радостно, и мы невольно радуемся вместе с ними, становится по-настоящему хорошо, и кажется, что еще немного – и сбудется все загаданное, и ничего, что почти никогда ничего

не сбывается, ничего, потому что главное, что мы вместе, что мы любезны друг другу, и что то взгляды наши, то руки, они то и дело встречаются, так ведь? Весело, *подтягивая парусиновые брюки и пританцовывая у карты обоих полушарий, напоминающей гигантские голубые очки без душек.* (С. 197).

7. <...> Один мой товарищ – учимся с ним в одном классе – говорит, что достал где-то целую бочку кислоты, но, может быть, лжет, не знаю. Во всяком случае, он собирается растворить в ней родителей. Нет, не всех вообще, только своих. Мне кажется, он не любит родителей. Что ж, сударь, я полагаю, они пожинают плоды, которые посеяли сами, и не нам с вами решать, кто тут прав. Да, юноша, да, не нам с вами. *Покачивая головой, цокая языком, застегивая и тут же расстегивая пуговицы на пыльнике. Сутуло, и деревянно, и сухо.* (С. 209).

Принципиально, что в первом фрагменте (в жанровом отношении представляющим собой текст делового письма) ремарка «с уважением» может быть воспринята как финальная эпистолярная формула, однако ввиду отсутствия следующего за ней перечисления адресантов мы склонны, отмечая двойственность ее природы, присваивать ей функцию элемента, указывающего на интонационный характер письменного сообщения.

Третий фрагмент — «лирический» — содержит ремарку, обладающую ритмической организацией, имманентно построенную на принципе ассоциаций и графически представленную без знаков препинания. Здесь же возникают характерные для «лирических» фрагментов взаимосвязанные мотив творчества и растительные мотивы, о которых будет подробно сказано в третьей главе. Эти наблюдения позволяют нам говорить о взаимопроникновении двух родов литературы — лирического и драматического — и констатировать явление композиционной «диффузии», т. е. двойную адресацию элемента. Таким образом, качественный стык проходит не только между фрагментами, но и внутри одного фрагмента.

Нам представляется весьма любопытным подвид ремарок, характеризующих действия персонажей. Две из них сопровождают вход персонажей в помещение или их выход из него, что сообщает качественно отличному фрагменту, в который включена ремарка, драматический «заряд»

и наполняет физическое перемещение персонажа в эпическом пространстве смыслом театрального выхода на сцену или ухода с нее:

1. Я поднимаюсь по лестнице и чувствую: Трахтенберг уже стоит там, за дверью, в прихожей, ожидая меня. *Я смело вхожу. Смело. Я вхожу.* Добрый вечер. Смело. (С. 20);
2. <...> Сказав так, Перилло повернулся, щелкнул по-военному каблуками — в школе говорили, что директор служил в одном батальоне с самим Кузутовым, — и *вышел, хлопнув дверью. Рассерженно.* <...> (С. 125).

В особую группу мы выделяем те элементы, которые по своей роли, морфологической форме слова и его лексическому наполнению тождественны ремаркам, однако не могут быть названы нами таковыми с полной уверенностью, поскольку не выделяются синтаксически из контекста того фрагмента, в котором они расположены (что также свидетельствует о двойной адресации фрагмента и внутреннем стыке):

1. <...> Но главное в следующем: я утверждаю, что белый мальчик не стоит, а сидит — это темный мальчик, сидящий на фоне белой зари, книга за книгой, на траве, это мальчик-инженер, которого ждет машина, и он сидит на своем постаменте точно так же, как Савл Петрович, — на подоконнике в уборной, грея ступни ног, когда мы идем и *входим разгневанно*, неся в портфелях наших энтомологические заметки, планы преобразования времени, разноцветные сачки для ловли снежных бабочек, причем длинные, почти двухметровые древки этих прекрасных снастей торчат из портфелей и задевают углы и самодовольные портреты ученых на стенах. Мы *входим разгневанно*: дорогой Савл Петрович, в нашей ужасной школе стало невозможно учиться, много задают на дом, учителя почти все дураки, они ничуть не умнее нас, понимаєте, надо что-то делать, необходим какой-то решительный шаг — может быть, письма туда и сюда, может быть — бойкоты и голодовки, баррикады и барракуды, барабаны и тамбурины, сожжение журналов и дневников, аутодафе в масштабе всех специальных школ мира, взгляните вот, в наших портфелях — сачки для ловли бабочек. <...> (С. 119);
2. <...> Мы явились вдвоем, стуча и стучась, хлопая всеми на свете дверьми. Мы *явились разгневанно*, а Перилло *сидел в кресле развалиясь и угрюмо*, несмотря на то что длилось утро средних лет, еще не усталое, бодрое, полное надежд и *планктонов* (курсив авторский — О. М.) на будущее. <...> (С. 210).

Важно, что в обоих приведенных нами отрывках близкий ремарке элемент характеризует действие, соотносимое со значением глагола «входить», что отсылает нас к предыдущим наблюдениям.

Итак, мы выявили два типа «драматических» фрагментов: «сценические» эпизоды и ремарки. Разряд ремарок был подвергнут более дробному членению и обнаружил в своем составе единицы, характеризующие звуки, запахи, время и место, обстановку действия (в том числе экспозиционные и «мизансценические» ремарки); единицы, характеризующие речь персонажей и их эмоциональное состояние во время акта говорения, а также их поведение и внешний вид; переходные единицы, функционально, морфологически и лексически идентичные ремаркам, однако не обособленные синтаксически.

Существенно, что композиционный статус двух типов «драматических» фрагментов неодинаков. В драматическом произведении «сценические» эпизоды формируют «основной» текст, тогда как ремарки — «побочный». Сценическая функция ремарок заключается в передаче авторского слова⁶⁴, что позволяет интерпретировать их присутствие в тексте «Школы для дураков» как возникновение надсюжетной, театрально-отстраненной, режиссирующей точки зрения.

Присутствие неявного режиссирующего взгляда ставит целый ряд вопросов, которые имеют непосредственное отношение к интерпретации онтологических оснований повествуемого мира. С одной стороны, режиссирующий комментарий может быть проявлением особого, шизоидного, двоящегося сознания персонажа, который все время видит себя и с внутренней, и с внешней точек зрения. Но, с другой стороны, его можно трактовать и как явление несобственно-прямой речи⁶⁵, т. е. как вкрапления речи автора-повествователя. В таком случае как бы ставится дополнительный

⁶⁴ Бен Г. Е. Указ. соч. С. 250.

⁶⁵ Явление несобственно-прямой речи получило детальную разработку в лингвистике XX вв., начиная с классических трудов В. Н. Волошинова (М. М. Бахтина) (*Волошинов В. Н.* (М. М. Бахтин). *Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке.* М., 1993. 192 с.); также см.: *Успенский Б. А.* Указ. соч.

акцент на изображающих сторонах повествующего дискурса. Автор-повествователь, используя данный прием, стремится максимально сократить дистанцию между повествуемым событием и собственно повествованием о нем, увеличить эффект присутствия, но при этом сохранить и эффект наблюдателя, не позволяя читателю полностью отождествиться с персонажем и напоминая о границе, которая всегда есть между одним субъектом (кем бы он ни был) и другим субъектом. Эти стратегии наблюдения и стремящегося к слиянию с ним самонаблюдения, идентификации другого и самоидентификации составляют драматургию романного сюжета. Монтажный инструментальный реализуется в них (в отличие от многих ярких примеров использования этой техники в кино) как стратегии двойной адресации, что уничтожает классическую иерархию повествовательных инстанций. Таким образом, драматургия сюжета приобретает гетерогенную природу: это и драматургия повествуемого романного сюжета, и авторская драматургия композиционного сюжетного построения, и драматургия читательского восприятия, и драматургия, отражающая онтологическую природу создаваемой художественной реальности, в которой и мнимость границ между субъектами видения и говорения и одновременная ощутимость этих границ мыслятся как сущностные свойства.

Глава 3. «Лирические» фрагменты

Иной по своей природе тип гетерогенных фрагментов, выделяемых нами в романе, можно условно назвать «лирическими».

Определение лирики как литературного рода — одна из самых дискуссионных задач науки. Решению ее посвящено множество исследований, однако итоговые формулировки, как правило, несут на себе отпечаток метафорики или содержат принципиальные оговорки, что «размывает» границы характеризуемых явлений.

Проиллюстрируем первые определения Хализева, руководствуясь которым весьма затруднительно дифференцировать и атрибутировать лирические произведения. Так, в текстах, принадлежащих лирическому роду, на первый план выходят «единичные *состояния*⁶⁶ (курсив авторский — О. М.) человеческого сознания: эмоционально окрашенные размышления, волевые импульсы, впечатления, внерациональные ощущения и устремления»⁶⁷. Этому определению, на наш взгляд, в достаточной степени соответствует и проза Ф. М. Достоевского, что свидетельствует о расплывчатости предлагаемой формулировки.

В качестве примера вторых приведем определение, даваемое лирике Т. И. Сильман в рамках структуралистской концепции, согласно которой каждый из трех литературных родов имеет некоторую инвариантную модель, реализующуюся через бесчисленное множество неидентичных текстов: «Всякий род словесного искусства <...> характеризуется особой спецификой своего смыслового движения, особой семантической структурой, представляющей собой некую обобщенную модель на фоне бесконечного числа отличающихся друг от друга конкретных произведений»⁶⁸ (изучению этой модели в ее вариативных воплощениях и посвящена работа). Итак,

⁶⁶ Прим. Хализева: «Прибегнув к этому термину (Zustand — состояние), охарактеризовал природу лирики немецкий ученый Ю. Петерсен; сферу же эпоса и драмы, напоминал он, составляет действие (Handlung)». (Хализев В. Е. Указ соч. С. 322).

⁶⁷ Там же. С. 322.

⁶⁸ Сильман Т. И.. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 5.

«внутренним движущим импульсом всякой подлинной лирики, ядром ее семантической структуры является момент постижения лирическим героем <...> того или иного явления или события, составляющего определенную веху в некой индивидуальной душевной биографии»⁶⁹, при этом возникает «особое, предельно напряженное состояние лирического героя»⁷⁰, называемое Сильман «состоянием лирической концентрации»⁷¹. Здесь существенно оговариваются сразу два положения. Во-первых, представленная в исследовании модель лирического произведения не универсальна и ей подчинены не все тексты, принадлежащие лирическому роду. Во вторых, «абсолютная краткость, сведение к “мигу постижения” мыслимы лишь в своей имплицитной, не выраженной словами, то есть чисто теоретической, форме. Как только состояние лирической концентрации обрело выявленное вовне словесное выражение, оно перестает быть “мгновением”»⁷².

Вторая оговорка обнаруживает внутреннюю противоречивость лирического рода, поскольку лирический текст представляет собой высказывание, протекающее во времени. С одной стороны, лирика характеризуется «предельной краткостью, стремлением не выходить за пределы “заданного” состояния»⁷³ (из чего иногда следует «трудная доступность, видимая “алогичность” связей, понятность только “для себя”...»⁷⁴), с другой — «стремлением к известной описательности, к коммуникативной оформленности, к художественной выявленности и выраженности “для всех”»⁷⁵.

Л. Я. Гинзбург, не ставя, однако, вопрос о природе лирического текста, также отмечала парадоксальность лирики: «Самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению

⁶⁹ Сильман Т. И. Указ. соч. С. 6.

⁷⁰ Там же. С. 6.

⁷¹ Там же. С. 6.

⁷² Там же. С. 6.

⁷³ Там же. С. 6.

⁷⁴ Там же. С. 6.

⁷⁵ Там же. С. 6–7.

душевной жизни как всеобщей. Притом изображение душевных процессов в лирике отрывочно, а изображение человека более или менее суммарно»⁷⁶. В фокус ее исследования попадают «те узловые, переломные моменты, когда именно лирика привлекала внимание читателя и имела решающее значение в русском литературном процессе»⁷⁷, вместе с тем группа связанных этими моментами проблем («предельная ответственность поэта за поэтическое слово, в силу которой должен быть осознан и взвешен малейший его смысловой оттенок»⁷⁸ как «отправная точка для понимания последующих поисков и открытий, достижений и неудач русской лирики»⁷⁹ и др.) рассматривается «в их исторической перспективе»⁸⁰.

Основная ценность подходов Сильман и Гинзбург заключается во множестве предлагаемых интерпретаций конкретных текстов и детальных наблюдений над ними, однако таким образом вопрос о природе лирики остается открытым, поскольку все представленные по этому поводу размышления ограничиваются попытками определить план содержания и выделить характерные черты плана выражения.

Иной подход к проблеме представлен в работе Ю. И. Левина⁸¹, понимающего лирический текст не как совокупность некоторых отличительных формальных и содержательных признаков, а как специфическую коммуникативную установку. Нас интересуют, прежде всего, три принципиальных положения, выдвинутых в работе исследователя. Во-первых, лирический текст характеризуется коммуникативной двунаправленностью — обращенностью как к имплицитному адресату, так и к имплицитному автору (автокоммуникативностью). Во-вторых, «лирика предполагает возникновение автокоммуникации у читателя»⁸²:

⁷⁶ Гинзбург Л. Я. О лирике. М., 1997. С. 10.

⁷⁷ Там же. С. 8.

⁷⁸ Там же. С. 8.

⁷⁹ Там же. С. 8.

⁸⁰ Там же. С. 8.

⁸¹ Левин Ю. И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 464–480.

⁸² Там же. С. 466.

«автокоммуникативный акт, сопутствующий созданию <...>, как бы проецируется в акт восприятия <...>, делая этот акт разговором читателя с собой»⁸³. В-третьих, лирическая речь воспринимается читателем как «странная», «отличающаяся от всех других речевых жанров буквально во всех аспектах — прежде всего, фоническом, графическом и семантическом...»⁸⁴. Подчеркнем, что хотя своеобразные речевые признаки и присущи текстам с коммуникативной лирической установкой, однако вторичны для них. Подход Левина, на наш взгляд, может быть более продуктивным, для решения задачи дифференцирования лирического текста, чем подходы Сильман и Гинзбург, поскольку учитывает его структурные признаки.

По краткому определению «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2001), лирика — литературный род, «выражающий мысли, чувства и переживания субъекта, провоцирующий у читателя (слушателя) иллюзию сопереживания и тяготеющий к стиховой форме»⁸⁵. Ключевым для нас моментом этой характеристики является указание на тяготение лирики к стиховой форме, то есть на устремленность лирической речи к повышенной урегулированности.

Другое общепризнанное качество лирической речи заключается в организующей роли ее выразительного потенциала (экспрессии), который реализуется, в первую очередь, за счет подбора лексического и синтаксического материала, за счет иносказаний, а также за счет фонетико-ритмического построения текста⁸⁶. Тем самым система художественных средств лирического произведения оказывается подчинена «раскрытию цельного движения человеческой души»⁸⁷.

⁸³ Там же. С. 466.

⁸⁴ Там же. С. 467.

⁸⁵ *Кормилов С. И.* Лирика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М., 2001. Стб. 450.

⁸⁶ *Хализев В. Е.* Указ. соч. С. 325.

⁸⁷ *Хализев В. Е.* Указ. соч. С. 323.

В контексте сказанного важным для нас является замечание Гинзбург: «Для мира лирической личности, с ее ценностями и идеалами, смысловой сгусток лирического слова является своего рода микрокосмом. Жизненная ценность обретает в нем знак, также переживаемый как безусловно ценный. И это ценностное тождество несет в себе особое качество *поэтичности* слова»⁸⁸.

Резюмируем существенные для нашей работы аспекты спецификации лирики как рода (характеризующегося особой картиной мира и особым типом субъекта) и как коммуникативной системы. Итак, в нашем представлении понятие лирического подразумевает такой способ «говорения» о мире, при котором субъект (двунаправленной и вызывающей автокоммуникацию читателя⁸⁹) речи выражает себя через ее объект посредством поэтически организованного слова, мыслимого субъектом как микрокосм.

Мы выделяем в тексте «Школы для дураков» фрагменты, которые условно называем «лирическими», поскольку они ориентированы на свойственный лирике характер мирозерцания и специфический для нее набор дискурсивных средств. Правомерность их выделения обусловлена не только структурой материала (что мы и попытаемся обосновать), но и отношением к нему как самого автора, так и его читателей-коллег. С. Соколов в эссе «Общая тетрадь, или Групповой портрет СМОГа» постулирует: «Аз проэт. <...> Проэт — это, если угодно, бастард, помесь прозаика с лириком, полу-полу. Но то, что он сочиняет, пролаза, — проэзия есть высоких кровей, чистых слез. Слез по сути своей изумления, каковое назвать умилением в мажоре ли, наизнанку, наружу ль мездрой — невозможно не. Это проэзия незамутненного изумизма здесь, среди мерзостей мира есть»⁹⁰. А. Битов о творческом методе С. Соколова писал:

⁸⁸ Гинзбург Л. Я. Указ. соч. С. 12.

⁸⁹ См. об этом выше.

⁹⁰ Соколов С. Общая тетрадь, или Групповой портрет СМОГа // Юность. 1989. №12. С. 68.

На эту особенность текстов С. Соколова указывает и Е. А. Черемина: «Творчество Саши Соколова — это "проэзия", повествование близко к поэтическому видению и изложению, а потому её можно назвать

«<...> Поэт не идеализирует действительность, а все еще способен прозревать рай в раскрошенном нами мире. Проводить лирическую инвентаризацию мира, дабы мы узрели его все еще в наличии, — вот, по-видимому, общественная функция Поэта. Перечисление — честнейший, изначальный способ описания. С помощью своего недоразвитого (на самом деле не утратившего чувств), даже не имеющего имени героя Саша Соколов произвел одну из самых удивительных таких “инвентаризаций” в современной русской мировой прозе»⁹¹.

Заметим, что мы не первыми выражаем мысль о присутствии в тексте романа фрагментов, близких лирике по своей природе.

Сходные рассуждения, намеченные лишь пунктирно и не получившие дальнейшего развития, встречаются в работе Г. Г. Ермошиной «Время от ветра...» (1997): «В пространстве времени "Школы для дураков" важна полнота переживания отдельного события, отдельного мгновения. Соответственно этому текст романа разделен на фрагменты, тяготеющие к завершенности такого переживания, могущие быть рассмотренными как самостоятельное целое — тексты малой лирической прозы»⁹². Наш подход не ограничивается узкожанровым описанием таких фрагментов и предлагает более глубокий анализ, учитывающий неоднозначность их структуры.

Е. Н. Огорельцева⁹³ определяет специфические фрагменты романа как лирические отступления и выстраивает классификацию из пяти типов, взяв за отправную точку их тематико-мотивную организацию. Так, фрагмент, начинающийся словами «Это пятая зона...» (с. 16–19), представлен в форме философского размышления и принадлежит типу лирических отступлений о

синтетическим образованием». (Черемина Е. А. Поэтика Саша Соколова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2000. С. 10).

⁹¹ Битов А. Грусть всего человека // Октябрь. 1989. №3. С. 157.

⁹² Ермошина Г. Г. Время от ветра. Некоторые проблемы пространства и времени в «Школе для дураков» Саша Соколова // Литература «третьей волны» русской эмиграции: сб. науч. ст. Самара: изд-во «Самарский университет», 1997. [Электронный ресурс]. URL: <http://netrover.narod.ru/lit3wave/> (дата обращения: 07.04.2018).

⁹³ Огорельцева Е. Н. Лирические отступления в романе С. Соколова «Школа для дураков» // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. № 1. 2011. С. 256–262.

людях. Другой фрагмент («Я знал, сейчас девочка идет на пруд...», с. 72–74) — типу лирических отступлений о времени.

Критерием выявления границ лирических отступлений служит никак не определяемое исследовательницей и довольно расплывчатое, на наш взгляд, понятие лирической интонации. При этом приведенная концепция не учитывает точку зрения героя, всецело основываясь на том, что слово в лирическом отступлении принадлежит исключительно автору⁹⁴.

Мы принципиально не разделяем взгляды Огорельцевой и предлагаем руководствоваться иными критериями выделения имеющих близкую лирическую природу фрагментов, что будет показано далее.

⁹⁴ Повествовательные инстанции в работе не различаются. Речь, вероятно, идет об авторе-повествователе.

3.1. Структура художественного образа и поэтический язык

Рассмотрим детально следующий фрагмент:

Это пятая зона, стоимость билета тридцать пять копеек, поезд идет час двадцать, северная ветка, ветка акации или, скажем, сирени, цветет белыми цветами, пахнет креозотом, пылью тамбура, куревом, маячит вдоль полосы отчуждения, вечером на цыпочках возвращается в сад и вслушивается в движение электрических поездов, вздрагивает от шорохов, потом цветы закрываются и спят, уступая настояниям заботливой птицы по имени найтингейл; ветка спит, но поезда, симметрично расположенные на ней, воспаленно бегут в темноте цепочками, окликая по имени каждый цветок, обрекая бессоннице желчных станционных старух, безногих и ослепленных войной вагонных гармонистов, сизых путевых обходчиков в оранжевых безрукавках, умных профессоров и безумных поэтов, дачных изгоев и неудачников — удильщиков ранней и поздней рыбы, путающихся в пружинистых сплетениях прозрачной леси, а также пожилых бакенщиков-островитян, чьи лица, качающиеся над медно-гудящими черными водами фарватера, попеременно бледны или алы, и, наконец, служащих лодочных пристаней, кому мерещится звон отвязанной лодочной цепи, плеск весел, шорох паруса, и они, набросив на плечи гоголевские шинели без пуговиц, выходят из сторожек и шагают по береговым фарфоровым пескам, по дюнам, по травянистым откосам; тихие слабые тени служащих ложатся на камыши, на вереск, а самодельные трубки их светятся подобно кленовым гнилушкам, приманивая удивленных ночных бабочек; но ветка спит, сомкнув лепестки цветов, и поезда, спотыкаясь на стыках, ни за что не разбудят ее и не стряхнут ни капли росы — спи спи пропахшая креозотом ветка утром проснись и цвети потом отцветай сыпь лепестками в глаза семафорам и пританцовывая в такт своему деревянному сердцу смейся на станциях продавайся проезжим и отъезжающим плачь и кричи обнажаясь в зеркальных купе как твое имя меня называют Веткой я Ветка акации я Ветка железной дороги я Вета беременная от ласковой птицы по имени найтингейл я беременна будущим летом и крушением товарняка вот берите меня берите я все равно отцветаю это совсем недорого я на станции стою не больше рубля я продаюсь по билетам а хотите езжайте так бесплатно ревизора не будет он болен погодите я сама расстегну видите я вся белоснежна ну осыпьте меня совсем осыпьте же поцелуями никто не заметит лепестки на белом не видны а мне уж все надоело иногда я кажусь себе просто старухой которая всю жизнь идет по раскаленному паровозному шлаку по

насыпи она вся старая страшная я не хочу быть старухой милый нет не хочу я знаю
я скоро умру на рельсах я я мне больно мне будет больно отпустите когда умру
отпустите эти колеса в мазуте ваши ладони в чем ваши ладони разве это перчатки я
сказала неправду я Вета чистая белая ветка цветку не имеете права я обитаю в садах
не кричите я не кричу это кричит встречный тра та та в чем дело тра та та что тра
кто там та где там там там Вета ветла ветлы ветка там за окном в доме том тра та
том о ком о чем о Ветке ветлы о ветре тарарам трамваи *трамваи* ай вечер добрый
билеты би леты чего нет Леты реки Леты ее нету вам ай цвета ц Вета ц Альфа Вета
Гамма и так далее чего никто не знает потому что никто не хотел учить нас
греческому было непростительной ошибкой с их стороны это из-за них мы не
можем перечислить толком ни одного корабля а бегущий Гермес цветку подобен
но мы почти не понимаем этого того сего Горн мыс труби головы а барабан
естественно бей тра та та вопрос это кондуктор ответ нет констриктор что вы там
кричите вам плохо вам показалось мне хорошо это встречный простите теперь я
точно знаю что это был встречный а то знаете задремал и слышу вдруг не то поет
кто-то не то не та не то не та не то не та нетто брутто Италия итальянский человек
Данте человек Бруно человек Леонардо художник архитектор энтомолог *если
хочешь увидеть летание четырьмя крыльями ступай во рвы Миланской крепости
и увидишь черных стрекоз* билет до Милана даже два мне и Михееву Медведеву
хочу стрекоз летание в ветлах на реках во рвах некошенных вдоль главного
рельсового пути созвездия Веты в гущах вереска где Тинберген сам родом из
Голландии женился на коллеге и вскоре им стало ясно что аммофила находит путь
домой вовсе не так как филантус а тамбурин конечно же бей кто в тамбуре там та
там та там там простая веселая песенка исполняется на тростниковой дурочке на
Веточке железной дороги тра та та тра та та вышла кошка за кота за кота
Тинбергена приплясывая кошмар ведьма она живет с экскаваторщиком вечно не
дает спать в шесть утра поет на кухне готовит ему пищу в котлах горят костры
горючие кипят котлы кипучие нужно дать ей какое-то имя если кот Тинберген она
будет ведьма Тинберген пляшет в прихожей с самого утра и не дает спать поет про
кота и наверное очень кривляется. (Глава «Нимфея», с. 16–19).

Приведенный эпизод, довольно значительный по объему, представляет собой одно предложение, причем внутреннее пунктуационное членение непоследовательно, поскольку отсутствует на протяжении большей части текста.

Наращение, наслоение и трансформация образов мотивированы экспликацией ассоциативных связей между знаками, обусловленных языковым, эмоциональным и интеллектуальным опытом субъекта речи⁹⁵. Так создается образная цепочка «ветка железной дороги — ветка акации — женщина Вета» и разворачивается сопутствующий ее компонентам мотивный ряд: «...но ветка спит, сомкнув лепестки цветов, и поезда, спотыкаясь на стыках, ни за что не разбудят ее и не стряхнут ни капли росы — спи спи пропахшая креозотом ветка утром проснись и цветы потом отцветай сыпь лепестками в глаза семафорам и пританцовывая в такт своему деревянному сердцу смейся на станциях продавайся проезжим и отъезжающим плачь и кричи обнажаясь в зеркальных купе как твое имя меня называют Веткой я Ветка акации я Ветка железной дороги я Вета беременная от ласковой птицы по имени найтингейл...» (с. 17). С точки зрения концепции Г. О. Винокура, ложная, «поэтическая» этимология («рефлексивность» поэтического слова, его обращенность на само себя) является одним из важнейших признаков поэтического языка: «Сближая в тексте слова, давно утратившие ту взаимную связь, которой они обладали в силу своего этимологического родства или даже и вовсе никогда этой связи не имевшие, поэт как бы открывает в них новые, неожиданные смыслы, внешне мотивируемые самым различным образом...»⁹⁶.

По этому поводу Вайль и Генис отмечали: «Соколов <...> исповедует пантеизм языка. Взламывая сросшиеся конструкции, он наделяет самостоятельным значением каждую часть языковых структур. У него говорящая лексиска, фонетика, синтаксис, грамматика. Соколов не пренебрегает малейшей возможностью вслушаться в приставку, суффикс,

⁹⁵ О принципе актуализации ассоциативных связей между словами в романе см.: *Брайнина Т. Д.* Ассоциативные связи слова как основа создания образа в произведениях Саши Соколова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2006. 24 с. или *Брайнина Т. Д.* Саша Соколов как ключевая фигура русского постмодернизма // *Русская речь*. 2007. №3. С. 19–24.

⁹⁶ *Винокур Г. О.* Понятие поэтического языка // Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 391–392.

глагольную форму, падежную флексию. <...> Соколов не строит образы, а вызывает их — как заклинатель духов — из языка»⁹⁷.

Так, сознание повествующего субъекта, по меньшей мере, обозначает себя через использование поэтического языка именно как сознание художественное⁹⁸. Ассоциативные связи как конститутивный принцип организации художественного мира в этом смысле декларируются, к примеру, в стихотворении Б. Л. Пастернака «Определение поэзии»⁹⁹ (цикл «Заняты философией» книги «Сестра моя — жизнь», 1917):

Это — круто налившийся свист,
Это — щелканье сдавленных льдинок,
Это — ночь, ледящая лист,
Это — двух соловьев поединок.

Это — сладкий заглохший горох,
Это — слезы вселенной в лопатках,
Это — с пультов и флейт — Фигаро,
Низвергается градом на грядку.

Всё, что ночи так важно сыскать
На глубоких купаленных доньях,
И звезду донести до садка
На трепещущих мокрых ладонях.

Площе досок в воде — глухота.
Небосвод завалился ольхою.
Этим звездам к лицу б хохотать,
Ан вселенная — место глухое.

⁹⁷ Вайль П., Генис А. Указ. соч. С. 97–98.

⁹⁸ На художественность сознания героя указывают и другие исследователи, объясняя ее медицинскими причинами. См., например: 1) *Boguslawski Alexander*. Sokolov's A School for Fools: An Escape from Socialist Realism // *The Slavic and East European Journal*. Vol. 27. No. 1 (1983). P. 91–97. 2) *Марутина И.* «Этот мир очарований...». Своеобразие мира и героя в повести Саши Соколова «Школа для дураков» // *Литература*. 2001. №46. [Электронный ресурс]. URL: <http://lit.lseptember.ru/article.php?ID=200104610> (дата обращения: 15.05.2018).

⁹⁹ *Пастернак Б. Л.* Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1912–1931. М., 2003. С. 131–132.

Липовецкий приписывает организованным описанным способом фрагментам функцию «формирования очертаний»¹⁰⁰ внутреннего хаоса и называет их «речевыми лавинами»¹⁰¹: «фактически лишенные знаков препинания, они представляют собой потоки перетекающих друг в друга метафор, идиом, цитат <...>. Эти речевые лавины, с одной стороны, создают образ аномального, хаотичного сознания, поскольку законы логики и вообще смысловые связи здесь не имеют никакой силы, но с другой стороны, на первый план выходят ритмические и фонические отношения. Порождаемые ими метафорические сцепления в дальнейшем начинают существовать абсолютно самостоятельно: так появляется из ветки акации и железнодорожной ветки женщина Вета Акатова, так из слова «билеты» проступает река Лета...»¹⁰².

В контексте наших рассуждений приписываемая фрагментам Липовецким функция «формирования очертаний» внутреннего хаоса может быть оспорена. Ассоциативный способ связи явлений кажется хаосом лишь с точки зрения «обыденного», нехудожественного сознания, с противоположной же позиции этот способ, наоборот, служит упорядочиванию действительности — подробнее об этом мы скажем ниже.

Дж. Фридмэн по поводу специфики создания и восприятия образов в романе пишет следующее: «...Они “не реальны” ни в традиционном смысле, ни просто как фантастические образы. Если это метафоры, то их референции остаются затемненными. Но красота, ими вызываемая, мгновенна, а впечатление, ими рожденное, конкретно. Они приобретают ритмическую простоту фольклорных описаний, которые воспринимаются читателем без каких бы то ни было вопросов, претензий и предубеждений. <...> Эти образы должны восприниматься как самодостаточные и нереферентные по своему содержанию. Выбрав шизофреника в качестве повествователя, Соколов

¹⁰⁰ Липовецкий М. Н. Указ. соч. С. 183.

¹⁰¹ Там же. С. 183.

¹⁰² Там же. С. 183.

фундаментальным образом изменил сам принцип восприятия создаваемых им образов»¹⁰³.

Однако, на наш взгляд, заключение Дж. Фридмэна было бы справедливо в случае, если бы речь шла о восприятии образов самим героем. Рецепция же современного интеллектуального читателя (имеющего опыт чтения и анализа поэтического текста) устроена иначе: в его сознании запускается референционный механизм, обнаруживающий те связи и переносы, которые субъектом повествования не подразумеваются.

Тщательный поиск слова, свойственный лирическому роду, приобретает в приведенном фрагменте характер эксплицированной языковой рефлексии, при которой «обнажается» грамматический строй речи: «...я Вета чистая белая ветка цвету не имеете права я обитаю в садах не кричите я не кричу это кричит встречный тра та та в чем дело тра та та что тра кто там та где там там там Вета ветла ветлы ветка там за окном в доме том тра та том о ком о чем о Ветке ветлы о ветре тарарам трамваи *трамваи* (курсив авторский — О. М.) аи вечер добрый билеты би леты чего нет Леты реки Леты...» (с. 17–18).

Язык — как система — предстает категорией, упорядочивающей сознание и мир. Недостаточное владение древним языком (не только в лингвистическом смысле, но и — что слито здесь и представлено как неизбежное следствие — владение языком культуры) оборачивается для Ученика Такого-то мучительной неспособностью структурировать мир и свое представление о нем: «...вечер добрый билеты би леты чего нет Леты реки Леты ее нету вам аи цвета ц Вета ц Альфа Вета Гамма и так далее чего никто не знает потому что никто не хотел учить нас греческому было непростительной ошибкой с их стороны это из-за них мы не можем перечислить толком ни одного корабля а бегущий Гермес цветку подобен но мы почти не понимаем этого...» (с. 18). Тем самым разные типы опыта —

¹⁰³ *Freedman, John*. Memory, Imagination and the Liberating Force of Literature in Sasha Sokolov's *A School for Fools* // *Canadian-American Slavic Studies*. Vol. 21 (1987). P. 271. Цит. по: Липовецкий М. Н. Указ. соч. С. 183.

когнитивный, эмоционально-ассоциативный, культурный — существуют нераздельно и воплощаются в языке через практику речепорождения. Получаемый в результате этой практики опыт неотделим от найденной языковой формы, что делает данный фрагмент близким по своей природе лирическому тексту.

Внутри фрагмента иррациональное начало — эмоциональные переживания субъекта речи как характерная доминанта лирического произведения — смыкается с началом рациональным (или рационализирующим) — скрупулезно подобранным словом как доминантой уровня формальной организации лирического произведения. При этом поиск подходящего слова эксплицируется и размышление по поводу языка становится переживанием языковой формы. В результате возникает конститутивная для текста лирической природы категория космической полноты, которая реализуется как полнота художественного, не выделенного в мире как отдельный объект, но присутствующего как неотъемлемая и вместе с тем ощущаемая субстанция в любом проживаемом моменте. То, что сотворяется, то, что сознательно и бессознательно творит, и то, что воспринимает сотворенное, не разделяются на персонализированные инстанции, уровни и объекты, но сливаются воедино в поэтическом языке.

3.2. Ритм

Проанализируем другой фрагмент этой же главы, дав его в контекстном окружении.

Художник смотрит на тебя хмуро, он как будто всегда чем-то недоволен. Ты хочешь покинуть ров, вернуться назад, в комнату, ты уже поворачиваешься и пытаешься отыскать в отвесной стене рва дверь, обитую дерматином, но мастер успевает удержать тебя за руку и, глядя тебе в глаза, говорит: домашнее задание: *опиши челюсть крокодила, язык колибри, колокольню Новодевичьего монастыря, опиши стебель черемухи, излучину Леты, хвост любой поселковой собаки, ночь любви, миражи над горячим асфальтом, ясный полдень в Березове, лицо вертопраха, адские кущи, сравни колонию термитов с лесным муравейником, грустную судьбу листьев — с серенадой венецианского гондольера, а цикаду обрати в бабочку; преврати дождь в град, день — в ночь, хлеб наш насущный даждь нам днесь, гласный звук сделай шипящим, предотврати крушение поезда, машинист которого спит, повтори тринадцатый подвиг Геракла, дай закурить прохожему, объясни юность и старость, спой мне песню, как синица за водой поутру шла, обрати лицо свое на север, к новгородским высоким дворам, а потом расскажи, как узнает дворник, что на улице идет снег, если дворник целый день сидит в вестибюле, беседует с лифтером и не смотрит в окно, потому что окна нет, да, расскажи, как именно; а кроме того, посади у себя в саду белую розу ветров, покажи учителю Павлу и, если она понравится ему — подари учителю Павлу белую розу, приколи цветок ему на ковбойку или на дачную шляпу, сделай приятное ушедшему в никуда человеку, порадуй своего старого педагога — весельчака, балагура и ветрогона. О Роза, скажет учитель, белая Роза Ветрова, милая девушка, могильный цвет, как хочу я нетронутого тела твоего! (С. 30–31).*

Приведенный фрагмент пунктуационно и синтаксически обособлен от контекста, что позволяет четко обозначить его верхнюю и нижнюю границы. Внутри фрагмента обнаруживаются три части, отделенные друг от друга при помощи точки с запятой. Каждая из частей, в свою очередь, членится на более мелкие отрезки, выделенные запятыми.

Помимо грамматических и пунктуационных признаков, выделению фрагмента способствует не только коррелирующая с синтаксической структурой, но и обусловленная ею ритмическая организация¹⁰⁴.

Перед нами — ритмическая проза в том смысле, в каком понимал ее В. М. Жирмунский. В условиях отсутствия первичных метрических закономерностей, свойственных стихотворной речи, на первый план выходят вторичные ритмообразующие факторы: «...При всем разнообразии возможных в художественной речи форм параллелизма и повторения — фонетических, грамматических, синтаксических, лексических, семантических — основу ритмической организации прозы всегда образуют не звуковые повторы, а различные формы грамматико-синтаксического параллелизма, более свободного или более связанного, поддержанного словесными повторениями (в особенности анафорами). Они образуют композиционный остов ритмической прозы, заменяющий метрически регулярные композиционные формы стиха»¹⁰⁵.

Грамматический (глагол в повелительном наклонении), синтаксический (напр., сказуемое + прямое дополнение; дополнение + зависимое от него определение) и интонационный параллелизм задает особое ритмическое движение, при этом линейно — прозаически — расположенные синтагмы могут быть записаны «в столбик» как соизмеримые стихотворные отрезки:

1. опиши челюсть крокодила,
2. язык колибри,
3. колокольню Новодевичьего монастыря,
4. опиши стебель черемухи,
5. излучину Леты,
6. хвост любой поселковой собаки,

¹⁰⁴ О проявлении ритмической организации романа на уровне синтаксиса и ее связи с техникой «потока сознания» см.: Яковлева Н. А. Ритмико-синтаксические особенности в романе Саши Соколова «Школа для дураков» // Язык. Культура. Коммуникации. № 2. 2016. [Электронный ресурс]. URL: <http://journals.susu.ru/lcc/article/view/471/441> (дата обращения: 13.05.2018).

¹⁰⁵ Жирмунский В. М. О ритмической прозе // Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975. С. 575.

7. ночь любви,
8. миражи над горячим асфальтом,
9. ясный полдень в Березове,
10. лицо вертопраха,
11. адские кущи,
12. сравни колонию термитов с лесным муравейником,
13. грустную судьбу листьев — с серенадой венецианского гондольера,
14. а цикаду обрати в бабочку;
-
15. преврати дождь в град,
16. день — в ночь,
17. хлеб наш насущный даждь нам днесь,
18. гласный звук сделай шипящим,
19. предотврати крушение поезда, машинист которого спит,
20. повтори тринадцатый подвиг Геракла,
21. дай закурить прохожему,
22. объясни юность и старость,
23. спой мне песню, как синица за водой поутру шла,
24. обрати лицо свое на север, к новгородским высоким дворам,
25. а потом расскажи, как узнает дворник, что на улице идет снег,
26. если дворник целый день сидит в вестибюле,
27. беседует с лифтером и не смотрит в окно, потому что окна нет,
28. да, расскажи, как именно;
-
29. а кроме того, посади у себя в саду белую розу ветров,
30. покажи учителю Павлу и,
31. если она понравится ему —
32. подари учителю Павлу белую розу,
33. приколи цветок ему на ковбойку или на дачную шляпу,
34. сделай приятное ушедшему в никуда человеку,
35. порадуй своего старого педагога —
36. весельчака, балагура и ветрогона.

Неоднозначность формальной организации фрагмента, легко поддающейся преобразованию из прозаической в стихотворную, является важной отсылкой к лирике как эстетической и мировоззренческой категории.

На «лиричность» также указывает неоднородный, однако ощутимо выраженный метрический рисунок, характеризующийся нерегулярным чередованием сильных и слабых стоп (так, 6–9 строки представлены стопой анапеста; 5, 10–11 — стопой дактиля; 23 — стопой ямба).

В пользу присутствия в тексте фрагмента лирического начала свидетельствует и реминисценция на стихотворение А. С. Пушкина «Зимний вечер»¹⁰⁶: «спой мне песню, как синица за водой поутру шла» (с. 30).

Анализируемый фрагмент — не единственный пример ритмизации в тексте «Школы для дураков». Идентичными признаками обладает и другой отрывок главы «Нимфея»:

Я знал, сейчас девочка идет на пруд, она будет купаться и купать свою простую собаку, а затем минует сколько-то лет, девочка станет взрослой и начнет жить взрослой жизнью: выйдет замуж, будет читать серьезные книги, спешить и опаздывать на работу, покупать мебель, часами говорить по телефону, стирать чулки, готовить есть себе и другим, ходить в гости и пьянеть от вина, <...> непоправимо стареть, одеваться по моде, ругать правительство, жить по инерции, пить корвалол, проклиная мужа, сидеть на диете, уходить и возвращаться, красить губы, не желать ничего больше, навещать родителей, считать, что все кончено, а также — что вельвет (драпбатишшелкситецсафьян) очень практичный, сидеть на бюллетене, лгать подругам и родственникам, забывать обо всем не свете, занимать деньги, жить, как живут все, и вспоминать дачу, пруд и простую собаку. (С. 72–74).

Данный фрагмент, как и предыдущий, представляет собой одно предложение, дробящееся на синтагмы, и характеризуется однородностью ритмического движения, возникающего за счет грамматико-синтаксического и интонационного параллелизма: глагол в форме буд. вр. + зависимое

¹⁰⁶ Ср.: Спой мне песню, как синица
Тихо за морем жила;
Спой мне песню, как девица
За водой поутру шла.

(Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 2. Л., 1977. С. 258).

слово¹⁰⁷. Огорельцева предлагает интерпретировать ритмический рисунок фрагмента так: ритм воспроизводит «инерцию жизни, ее обыденность, предсказуемость, однообразие», при этом «метод перечислений¹⁰⁸ подчеркивает заданность, предрешенность, монотонность происходящего»¹⁰⁹.

Структура анализируемого фрагмента также амбивалентна, поскольку прозаический текст может быть трансформирован в стихотворный посредством графического выделения синтагм.

Существенно, что композиция фрагмента — кольцевая. Принцип повтора и возвращения к началу на ассоциативном уровне отсылает читателя к свойствам поэтического текста¹¹⁰, актуализируя тем самым лирическое начало.

Через специфическую ритмическую структуру, свободную от тесной формальной привязки как к прозе, так и к стиху, реализуется один из важнейших мотивов романа — мотив свободы¹¹¹. Двойная — прозаическая и стихотворная — адресация фрагмента «освобождает» слово от внешних рамок, сохраняя при этом его внутреннюю поэтичность.

В другом фрагменте в качестве ритмообразующего фактора на языковом уровне выступает не только синтаксически-интонационная организация, но и рефрен «пропадет — растает»:

Паровоз, синий дым, гудок, какое-то пощелкивание внутри механизма, синяя — нет, черная кепка машиниста, он выглядывает из окна кабины, смотрит вперед и по сторонам, замечает тебя и подмигивает — у него усы. Тянет руку вверх, туда, где, очевидно, приборы и ручка сигнала. Ты догадываешься, что через секунду будет

¹⁰⁷ Возможен вариант без зависимого слова. Ср.: «она будет купаться» (с. 72), «уходить и возвращаться» (с.74).

¹⁰⁸ О методе перечислений в романе см.: *Диваков С. В.* Перечисление как способ описания реальности в прозе А. П. Чехова и Саши Соколова // *Чеховские чтения в Твери: сб. науч. трудов / Отв. ред. С. Ю. Николаева.* Тверь: Твер. гос. ун-т, 2012. Вып. 5. С. 182–184.

В методе перечислений как способе говорения о мире В. Курицын видит типично постмодернистскую черту: «Соображение о мире превращается в перечисление предметов, в составление вещно-сюжетных рядов: хорошо известная нам по другим перечням постмодернистская любовь к каталогу». (*Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. М., 2000. 288 с.).

¹⁰⁹ *Огорельцева Е. Н.* Указ. соч. С. 260.

¹¹⁰ О принципе возвращения как универсальном структурном принципе поэтического произведения см.: *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха // *Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 44–49.

¹¹¹ О мотиве свободы в «Школе для дураков» см., например: *Boguslawski Alexander.* Указ. соч.

еще один гудок — паровоз вскрикнет, очнется, дернет и потянет за собою вагоны, начнет пускать пар и, набирая скорость, отдуваться. Мягко, сутулясь в неуклюжем стеснении от собственной необъяснимой силы, он укатит за мост, пропадет — растает, и отныне ты никогда не найдешь утешения: о, эта утрата: где отыскать его. черный, как грач, паровоз, где повстречать усатого машиниста и где еще раз увидеть потрепанные — именно эти, а не иные — вагончики в заплатах, коричневые, грустные и скрипучие. Пропадет — растает. Запомнишь голос гудка, пар, вечные глаза машиниста, подумаешь, сколько лет ему, где живет, подумаешь — забудешь (пропадет — растает), вспомнишь однажды и не сумеешь поведать ничего кому-то другому — обо всем, что видел: о машинисте и паровозе и о составе, который оба они увезли за мост. Не сумеешь, не поймут, странно глянут: мало ли паровозов. Но если поймут — удивятся. Пропадет — растает. Грач-паровоз, паровоз-грач. Машинист, вагоны, качающиеся на рессорах, кашель сцепщика и рожок. Дальняя дорога, карточные домики за полосой отчуждения — казенные и частные, с палисадниками и с яблочными простыми садами, в окнах — свет или бликующая темнота, там и здесь — неведомая и непонятная тебе жизнь, люди, которых ты никогда не узнаешь. Пропадет — растает. Стоя в протяжных сумерках — руки в карманах серого демисезонного пальто, — мыслишь поезду быстрюю путевую ночь, хочешь добра всем кочегарам, обходчикам и машинистам, желаешь им путевой доброй ночи, где будут: сонные лица вокзалов, звоны стрелок, паровозы, пьющие из Г-образных хоботов водокачек, крики и ругань диспетчеров, запах тамбура, запах перегоревшего угля и чистого постельного белья, запах чистоты, Вета Аркадьевна, чистого снега, в сущности, запах зимы, самого ее начала, это важнее всего — вы понимаете? (Глава «Савл», с. 135–137).

В заключение, предупреждая возможные возражения, оговоримся, что ритмическую урегулированность «лирических» фрагментов мы отмечаем лишь как тенденцию, не придавая ей статуса дифференциального критерия, поскольку отдельные проявления ритмизации речевого потока возможны и внутри фрагментов других типов¹¹².

¹¹² О прочих проявлениях ритмизации в романах С. Соколова и в «Школе для дураков» в частности см.: *Kormilow Siergiej*. Ритмическая, метризованная и рифмованная проза в романах Саши Соколова // *Polilog. Studia Neofilologiczne*. Nr. 1. 2011. S. 67–75.

3.3. Мотивы

Содержание «лирических» фрагментов «Школы для дураков» отсылает к устойчивым мотивным¹¹³ комплексам традиционных лирических жанров. В первую очередь, мы имеем в виду жанр любовной лирики.

Наиболее показательным в этом отношении является уже анализируемый нами ранее фрагмент первой главы, начинающийся словами «Это пятая зона...» (с. 16–19), обратимся к нему вновь. Центральный образ фрагмента (и один из центральных образов романа) — образ школьной учительницы Виолетты Акатовой, возлюбленной Ученика Такого-то — вводит мотивы любви (прежде всего, телесной), страсти, нежности, осложненный мотивом смерти¹¹⁴:

...но ветка спит, сомкнув лепестки цветов, и поезда, спотыкаясь на стыках, ни за что не разбудят ее и не стряхнут ни капли росы — спи спи пропахшая креозотом ветка утром проснись и цвети потом отцветай сыпь лепестками в глаза семафорам и пританцовывая в такт своему деревянному сердцу смейся на станциях продавайся проезжим и отъезжающим плачь и кричи обнажаясь в зеркальных купе как твое имя меня называют Веткой я Ветка акации я Ветка железной дороги я Вета беременная от ласковой птицы по имени найтингейл я беременна будущим летом и крушением товарняка вот берите меня берите я все равно отцветаю это совсем недорого я на станции стою не больше рубля я продаюсь по билетам а хотите езжайте так бесплатно ревизора не будет он болен погодите я сама расстегну видите я вся белоснежна ну осыпьте меня совсем осыпьте же поцелуями никто не заметит лепестки на белом не видны а мне уж все надоело иногда я кажусь себе просто старухой которая всю жизнь идет по раскаленному паровозному шлаку по насыпи она вся старая страшная я не хочу быть старухой милый нет не хочу я знаю я скоро умру на рельсах я я мне больно мне будет больно отпустите когда умру

¹¹³ Наше понимание термина «мотив» опирается на работу Б. М. Гаспарова: «...в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое “пятно” — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, — это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами (“персонажами” или “событиями”), здесь не существует заданного “алфавита” — он формируется непосредственно в разворачивании структуры и через структуру». (Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX в. М., 1994. С. 30–31).

¹¹⁴ О мотиве смерти в романе см. в частности: *Boguslawski Alexander. Death in the Works of Sasha Sokolov* // *Canadian-American Slavic Studies*. 21. 1987. P. 231–246.

отпустите эти колеса в мазуте ваши ладони в чем ваши ладони разве это перчатки я сказала неправду я Вета чистая белая ветка цветущей... (С. 17).

Неслучайно здесь возникновение «ласковой птицы по имени найтингейл», иначе — соловья (англ. nightingale) — одного из наиболее частотных образов русской лирической поэзии XIX века¹¹⁵. Контекст фрагмента способствует восприятию образа соловья как аллегории любви, а также отсылает к лирическому сюжету о соловье и розе (соловей-любовник и цветущая ветка акации). Здесь возможно говорить о поэтической традиции, одними из ключевых текстов которой являются стихотворения А. А. Фета, где соловей «символизирует взаимосвязь природы и человека, неповторимый момент “цветения” жизни, универсализацию любовного чувства»¹¹⁶. Однако плод «найтингейла» — это не только «цветение» жизни («я беременна будущим летом»), но и ее «отцветание», то есть неизбежная гибель живого («я беременна <...> крушением товарняка»).

Птичий мотив — как отсылка к лирическому в контексте сказанного — возникает в «драматическом» фрагменте, относимому нами к типу «ремарок». Таким образом, качественный стык проходит внутри фрагмента, на что мы уже указывали во второй главе.

Сдерживая негодующий птичий клетот, который мечется в твоём ангинозном горле меж невырезанных гланд: уважаемый Аркадий Аркадьевич, я чрезвычайно ценю ваше изобретение, однако сейчас я сам нуждаюсь в вашем совете — и даже в большей степени, чем вы — в моем, у вас вопрос честолубия, а у меня — извините, я говорю как в романе и оттого мне как-то неловко и смешно, — у меня к вам вопрос целой жизни. (Глава «Скирлы», с. 154–155).

Отметим зависимость языковой структуры «лирического» фрагмента («...но ветка спит...») от его тематического движения. Пик взволнованности субъекта говорения приходится на приведенный нами отрывок, в момент максимального эмоционального напряжения исчезает пунктуационное

¹¹⁵ А. В. Азбукина приводит внушительный список поэтов XIX века, в произведениях которых встречается образ соловья, в их числе: В. А. Жуковский, Н. М. Языков, А. С. Пушкин, С. Я. Надсон, А. А. Фет и др. (Азбукина А. В. Образ-символ «соловей» в русской поэзии XIX века. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2001. 24 с).

¹¹⁶ Азбукина А. В. Указ. соч. С. 20–21.

членение, речь становится более бессвязной, построенной на единственном принципе — ассоциативном. Наблюдаемое явление напоминает ситуацию лирического переживания в его предельной концентрации.

Мотив любви, как правило, связанный с образом Веты Акатовой, присутствует и в других «лирических» фрагментах. Приведем несколько примеров:

1. <...> ...тук-тук, милая, тук-тук, вот пришел я, твой робкий, твой нежный, открой и прими меня, открой и прими, мне ничего от тебя не нужно, я только взгляну на тебя и уеду, не прогоняй меня, только не прогоняй, милая, думаю о тебе, плачу и молюсь о тебе. (Глава «Нимфея», С. 75).
2. Вета Вета Вета это я ученик специальной школы такой-то выходи я люблю тебя. (Глава «Савл», с. 104)¹¹⁷.
3. Волки на стенах даже хуже на стенах люди люди их лица это больничные стены это время когда ты умираешь тихо и страшно а-а-а-а сжавшись в утробный комок лица которые ты никогда не видел но которые увидишь годы спустя это прелюдия смерти и жизни ибо тебе обещано жить чтобы мог ощутить ты обратный ход времени чтобы учился в спецшколе и любил бесконечно учительку Вету Ветку акации хрупкую женщину в тугих шуршащих при ходьбе чулках девочку с маленькой родинкой около сладкого и призывного рта, дачницу с глазами ветреной лани глупую и продажную девку с пригородной электрической платформы над которой виадук и часы и бьющиеся на снежном ветру снежном ветру провода а выше а-а-а-а летучие молодые звезды и грозы летящие сквозь лета... (Глава «Савл», с. 130).

В третьем фрагменте мотив любви переплетается с мотивом времени и мотивом смерти — двумя другими частотными в поэзии мотивами. С мотивом времени связан мотив памяти и забвения¹¹⁸: см. приведенный в предыдущем параграфе фрагмент с рефреном «пропадет — растает».

Другой важный мотив — мотив творчества (в широком смысле, не только художественного) и как итог — мотив творческого познания мира:

¹¹⁷ Этот фрагмент возникает в тексте романа неоднократно: см. также с. 80.

¹¹⁸ О мотиве памяти и забвения в «Школе для дураков» см. в частности: *Оробий С.* История одного ученичества (Владимир Набоков — Саша Соколов — Михаил Шишкин) // НЛО. 2012. №6 (118). С. 293–308.

...простите теперь я точно знаю что это был встречный а то знаете задремал и слышу вдруг не то поет кто-то не то не та не то не та не то не та нетто брутто Италия итальянский человек Данте человек Бруно человек Леонардо художник архитектор энтомолог *если хочешь увидеть летание четырьмя крыльями ступай во рвы Миланской крепости и увидишь черных стрекоз* билет до Милана даже два мне и Михееву Медведеву хочу стрекоз летание в ветлах на реках во рвах некошенных вдоль главного рельсового пути созвездия Веты в гущах вереска где Тинберген сам родом из Голландии женился на коллеге и вскоре им стало ясно что аммофила находит путь домой вовсе не так как филантус а тамбурин конечно же бей кто в тамбуре там та там та там там простая веселая песенка исполняется на тростниковой дурочке...

Данте Алигьери, Джордано Бруно и Леонардо да Винчи — творцы, причем последний предстает сразу в трех ипостасях: творец-художник, творец-изобретатель и творец-ученый.

Как отмечает Егоров, для С. Соколова характерно соединение мотива творчества и растительных мотивов, «имеющее свою богатую традицию в отечественной поэзии. Вспомним хотя бы реализацию этого соединения у А. А. Ахматовой в “Мне ни к чему одические рати...”: “Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда, / Как желтый одуванчик у забора, / Как лопухи и лебеда”»¹¹⁹. В приведенном фрагменте встречаем ветлы, некошенные рвы, гущи вереска, тростниковую дудочку-дурочку.

Через связь мотива творчества с растительными мотивами может быть интерпретировано метафорическое превращение Ученика Такого-то в речную лилию Нимфея Альба: безумие главного героя становится инструментом творческого познания мира.

Итак, мы выделяем в тексте романа «Школа для дураков» фрагменты, имеющие природу, сходную с природой лирического текста, что проявляется как на формально-структурном, так и на содержательном уровнях.

Во-первых, ведущим принципом организации таких фрагментов оказывается поэтический принцип продуцирования имеющих

¹¹⁹ Егоров М. Ю. Актуализация метатекста в «Рассуждении» Саши Соколова // Ярославский педагогический вестник. 2013. №3. Том I (Гуманитарные науки). С. 183–184.

метафизическое значение окказиональных ассоциативных связей между словами. Таким образом, мир для героя оказывается создаваем языком: «Этот мир создает для него язык — язык дурака, послушный не логике, а закону созвучий, не подчиненный причинно-следственным законам и поэтому не сотворяемый, а творящий. <...> Язык танцует, плетет узоры, из случайного соседства слов вырастают причудливые образы, рождаются целые новые миры — раздвигаются рамки бытия, происходит преумножение жизни»¹²⁰.

Во-вторых, внутри фрагментов наблюдается тенденция к повышенной урегулированности речи, к ее ритмизации, свойственная стихотворному произведению. Присутствие в тексте романа фрагментов различной ритмической организации и разной степени урегулированности создает в целом сложную гетерогенную природу ритмического целого. Эта природа может быть скорее сопоставима с представлениями о симфоническом строе музыки XX столетия (А. Н. Скрябин, А. Г. Шнитке), нежели с классической парадигмой XIX века¹²¹.

В-третьих, встречающиеся во фрагментах мотивы тождественны традиционным поэтическим мотивам.

Обилие поэтических отсылок создает своего рода погруженность в поэтическую среду, настраивает читателя на восприятие главного героя и сюжета в целом сквозь призму поэтического дискурса, а не в ключе эпической истории о бедном безумце.

Насыщенность прозы поэзией подключает и всю классическую традицию поэтической прозы, представителями которой являются М. Ю. Лермонтов (поэтическая философия уединенного сознания),

¹²⁰ Казарина Т. В. Эстетизм Саши Соколова как нравственная позиция // Литература «третьей волны» русской эмиграции: сб. науч. ст. Самара: изд-во «Самарский университет», 1997. [Электронный ресурс]. URL: <http://netrover.narod.ru/lit3wave/> (дата обращения: 07.04.2018).

¹²¹ Руднев В. П. также проводит сравнение «Школы для дураков» с музыкальной традицией — однако иной: «Сюжет "Ш. д." почти невозможно пересказать, так как, во-первых, в нем заложена нелинейная концепция времени-памяти <...> и, во-вторых, потому, что он построен не по сквозному драматическому принципу, а по "номерному". Это музыкальный термин; по номерному принципу строились оратории и оперы в XVII — XVIII вв.: арии, дуэты, хоры, речитативы, интермедии, а сквозное действие видится сквозь музыку — музыка важнее. Вот и в "Ш. д." — "музыка важнее". <...> Музыкальность, между тем, задана уже в самом заглавии: "школами" назывались сборники этюдов для начинающих музыкантов ("для дураков")». (Руднев В. П. «Школа для дураков» // Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М., 1999. С. 357–358).

И. С. Тургенев (поэзия языка), Н. В. Гоголь и Ф. М. Достоевский (поэтизация безумия), А. П. Чехов (противостояние поэтической и рациональной логики) и др.

Заключение

Цель, которую мы поставили перед собой в настоящей работе, — определение специфики монтажной композиции романа С. Соколова «Школа для дураков».

В рамках исследования мы изучили теоретический вопрос (ему посвящена первая глава), связанный с принципами монтажной композиции в искусстве в целом и в литературе в частности и определили последнюю как такой способ построения художественного произведения, при котором его конститутивным признаком оказывается дискретность, гетерогенность составляющих его фрагментов, которые в зависимости от своего взаимного расположения формируют смысл, не сводимый к извлекаемому из совокупности данных фрагментов смыслу.

Мы предложили свое понимание монтажной организации романа С. Соколова «Школа для дураков», основанное на представлении о соположении в пределах одного произведения отрывков, близких отчасти по своим формальным параметрам, но прежде всего по «семантическому ореолу»¹²² различным литературным родам: эпическому, лирическому или драматическому.

Вторая глава работы посвящена описанию и анализу «драматических» фрагментов, которые представлены двумя подтипами. Первый подтип — «сценические» эпизоды, которые структурно и формально идентичны единице драматического произведения — сцене в составе акта. Второй подтип — ремарки — включает в себе три разновидности: (1) единицы,

¹²² Благодаря трудам К. Ф. Тарановского (см., например: *Тарановский К. О взаимодействии стихотворного ритма и тематики // American Contributions to the 5th International Congress of Slavists. 1963. Vol. I. P. 287–322.*) и М. Л. Гаспарова (см., например: *Гаспаров М. Л. Метр и смысл. М., 2012. 416 с.*) понятие семантического ореола обычно употребляется применительно к стихотворному размеру и означает исторически формируемый спектр смысловых ассоциаций, связанных с данным размером. Однако и у литературного рода есть своя устойчивая семантика. И тем не менее даже в Новое время, когда границы родов становятся размытыми и явления жанрового и родового синтеза доминируют, в культуре сохраняется память именно о «семантическом ореоле» рода, т.е. о тех стратегиях смыслопорождения, которые данному роду свойственны и о тех тематических (в самом широком смысле слова) комплексах, к которым данный род прежде всего обращается.

характеризующие звуки, запахи, время и место, обстановку действия (в том числе экспозиционные и «мизансценические» ремарки); (2) единицы, характеризующие речь персонажей и их эмоциональное состояние во время акта говорения, а также их поведение и внешний вид; (3) переходные единицы, функционально, морфологически и лексически идентичные ремаркам, однако не обособленные синтаксически.

В третьей главе даны описание и анализ «лирических» фрагментов, выделяемых нами на основании следующих критериев: (1) ведущим принципом организации таких фрагментов оказывается поэтический принцип продуцирования имеющих метафизическое значение окказиональных ассоциативных связей между словами; (2) внутри фрагментов наблюдается тенденция к повышенной урегулированности речи, к ее ритмизации, свойственная стихотворному произведению; (3) встречающиеся во фрагментах мотивы тождественны традиционным поэтическим мотивам.

На основании анализа гетерогенных фрагментов мы сделали следующие выводы:

1. Качественный стык может проходить не только между фрагментами, но и внутри них, тем самым обнаруживая их двойную адресацию.

2. В романе сама драматургия сюжета приобретает гетерогенную природу: это и драматургия повествуемого романного сюжета, и авторская драматургия композиционного сюжетного построения, и драматургия читательского восприятия, и драматургия, отражающая онтологическую природу создаваемой художественной реальности, в которой мнимость границ между субъектами видения и говорения и одновременная ощутимость этих границ мыслятся как сущностные свойства.

3. Обилие поэтических отсылок создает своего рода погруженность в поэтическую среду, настраивает читателя на восприятие главного героя и

сюжета в целом сквозь призму поэтического дискурса, а не в ключе эпической истории о бедном безумце.

Принцип монтажных стыков создает модель нелинейного смыслового движения, смысловые линии разворачиваются как бы в различных плоскостях, и момент «стыка» подчеркивает это разноплоскостное и разнонаправленное смысловое движение. Принципиально, что в данном случае речь идет не о различных темах и даже не о различных точках зрения или голосах, а о различных моделях мировосприятия, условно соотносимых с «семантическим ореолом» того или иного литературного рода. В результате такой метод стыка выступает как следующий шаг по отношению к неоднородности (если иметь в виду развитие принципа полифонии Достоевского ¹²³) и/или неоднозначности (если иметь в виду развитие традиции игрового сознания повествователя ¹²⁴) повествующего слова. Повествование такого типа, как представляется, нацелено не на демонстрацию невозможности интерпретации (интерпретационному скепсису), оно стремится возможностями слова создать пространственную модель гетерогенного мышления.

Изучение судьбы этой модели, ее репрезентаций и трансформаций в культуре второй половины XX в. и нашего времени — одно из возможных направлений дальнейшего исследования.

Хотя описание и анализ «эпических» фрагментов не входили в задачи нашей работы ввиду ограничений, накладываемых ее форматом, скажем несколько слов о принципе их выделения и о возможных путях их изучения. К типу «эпических» относятся, на наш взгляд, те фрагменты, которые формируют повествовательную ткань романа и при этом не могут быть атрибутированы как «лирические» или «драматические». Изучение таких

¹²³ См., прежде всего: *Липовецкий М. Н.* Указ. соч.; а также: *Бешукова Ф. Б.* Полифоническая структура постмодернистского текста (на материале повести Саши Соколова «Школа для дураков») // *Известия ВГПУ.* 2008. №7. С. 149–153.

¹²⁴ См.: *Азеева И. В.* Саша Соколов «Школа для дураков»: Опыт интерпретации игрового текста: учебное пособие. Ярославль, 2015. 140 с.; а также: *Ахмедов А. Х.* Поэтика игры в творчестве Саши Соколова (на материале романа «Школа для дураков»). Дис. ... канд. филол. наук. Махачкала, 2006. 151 с.

фрагментов в аспекте полифонизма видится нам наиболее продуктивным, что в особенности касается главы второй «Теперь».

Список использованной литературы

I

1. Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1912–1931. М.: Слово, 2003. 576 с.
2. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 2: Стихотворения 1823–1826. Л.: Наука, 1977. 399 с.
3. Соколов С. Школа для дураков. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 256 с.
4. Соколов С. Общая тетрадь, или Групповой портрет СМОГа // Юность. 1989. №12. С. 67–68.

II

5. Азбукина А. В. Образ-символ «соловей» в русской поэзии XIX века. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2001. 24 с.
6. Азеева И. В. Саша Соколов «Школа для дураков»: Опыт интерпретации игрового текста: учебное пособие. Ярославль: Ярославский государственный театральный институт, 2015. 140 с.
7. Ахмедов А. Х. Поэтика игры в творчестве Саши Соколова (на материале романа «Школа для дураков»). Дис. ... канд. филол. наук. Махачкала, 2006. 151 с.
8. Бешукова Ф. Б. Полифоническая структура постмодернистского текста (на материале повести Саши Соколова «Школа для дураков») // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2008. №7. С. 149–153.
9. Битов А. Грусть всего человека // Октябрь. 1989. №3. С. 157–158.
10. Брайнина Т. Д. Саша Соколов как ключевая фигура русского постмодернизма // Русская речь. 2007. №3. С. 19–24.

11. Брайнина Т. Д. Ассоциативные связи слова как основа создания образа в произведениях Саши Соколова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2006. 24 с.
12. Вайль П., Генис А. Уроки школы для дураков // Синтаксис. 1991. №30. С. 96–106.
13. Васиярова О. А. Монтажная техника как актуальный метод отражения действительности в современной литературе. // Вестник ЧГПУ им. И. Я. Яковлева. № 4. 2013. С. 32–39.
14. Введение в литературоведение: Учебное пособие / Под ред. Л. В. Чернец. М.: Высш. шк., 2004. 680 с.
15. Винокур Г. О. Понятие поэтического языка // Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1959. С. 388–393.
16. Волошинов В. Н. (М. М. Бахтин). Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. М.: Лабиринт, 1993. 192 с.
17. Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX в. М.: Наука: Вост. лит., 1994. С. 28–82.
18. Гаспаров М. Л. Метр и смысл. М.: Фортуна Эл, 2012. 416 с.
19. Гинзбург Л. Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. 408 с.
20. Дарк О. Мир может быть любой: Размышления о новой прозе // Дружба народов. 1990. №6. С. 223–235.
21. Джонсон Д. Бартон. Саша Соколов. Литературная биография // Глагол. 1992. №6. С. 270–291.
22. Диваков С. В. Перечисление как способ описания реальности в прозе А. П. Чехова и Саши Соколова // Чеховские чтения в Твери: сб. науч.

- трудов / Отв. ред. С. Ю. Николаева. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2012. Вып. 5. С. 182–184.
23. Егоров М. Ю. Актуализация метатекста в «Рассуждении» Саши Соколова // Ярославский педагогический вестник. 2013. №3. Том I (Гуманитарные науки). С. 181–185.
24. Егоров М. Ю. Монтажный принцип развертывания текста в эмигрантском романе // Культура. Литература. Язык. Материалы конференции «Чтения Ушинского». Ярославль. 4–6 марта 2013 // Ярославль: изд-во Ярославского пед. ун-та им. К. Д. Ушинского, 2013. С. 143–150.
25. Ермошина Г. Г. Время от ветра. Некоторые проблемы пространства и времени в «Школе для дураков» Саши Соколова // Литература «третьей волны» русской эмиграции: сб. науч. ст. Самара: изд-во «Самарский университет», 1997. [Электронный ресурс]. URL: <http://netrover.narod.ru/lit3wave/> (дата обращения: 07.04.2018).
26. Жирмунский В. М. О ритмической прозе // Жирмунский В. М. Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975. С. 569–586.
27. Зорин А. Насылающий ветер // Новый мир. 1989. №12. С. 250–253.
28. Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж: Литература, искусство, театр, кино / Отв. ред. Б. В. Раушенбах; сост. М. Б. Ямпольский. М., 1988. С. 119–149.
29. Казарина Т. В. Эстетизм Саши Соколова как нравственная позиция // Литература «третьей волны» русской эмиграции: сб. науч. ст. Самара: изд-во «Самарский университет», 1997. [Электронный ресурс]. URL: <http://netrover.narod.ru/lit3wave/> (дата обращения: 07.04.2018).
30. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 4 / Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1967. 1024 с.
31. Кременцова М. Л. Художественный мир Саши Соколова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1996. 18 с.

32. Кукулин И. В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 536 с.
33. Кулешов Л. В. Искусство кино. Л.: Теа-кино-печать, 1929. 155 с.
34. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000. 288 с.
35. Левин Ю. И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 464–480.
36. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики: Монография. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. 317 с.
37. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.
38. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Ю. М. Лотман. Об искусстве. СПб.: Иск-во, 1998. С. 14–288.
39. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство, 1996. С. 18–252.
40. Марутина И. «Этот мир очарований...». Своеобразие мира и героя в повести Саши Соколова «Школа для дураков» // Литература. 2001. №46. [Электронный ресурс]. URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200104610> (дата обращения: 15.05.2018).
41. Марутина И. В. «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева и «Школа для дураков» Саши Соколова в контексте русской литературы: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2002. 236 с.
42. Огорельцева Е. Н. Лирические отступления в романе С. Соколова «Школа для дураков» // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. № 1. 2011. С. 256–262.

43. Оробий С. История одного ученичества (Владимир Набоков — Саша Соколов — Михаил Шишкин) // НЛО. 2012. №6 (118). С. 293–308.
44. Раппапорт А. Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж: Литература, искусство, театр, кино / Отв. ред. Б. В. Раушенбах; сост. М. Б. Ямпольский. М., 1988. С. 14–23.
45. Руднев В. П. «Школа для дураков» // Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. С. 357–361.
46. Руднев В. П. Философия языка и семиотика безумия: Избранные работы. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2007. 528 с.
47. Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы. Учебник для студентов высших учебных заведений / Под ред. С. И. Тиминой. СПб.: Logos; М.: Высшая школа, 2002. 586 с.
48. Сильман Т. И.. Заметки о лирике. Л.: Советский писатель, 1977. 224 с.
49. Тарановский К. О взаимодействии стихотворного ритма и тематики // American Contributions to the 5th International Congress of Slavists. Vol. I. 1963. P. 287–322.
50. Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 348 с.
51. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высш. шк., 2004. 405 с.
52. Черемина Е. А. Поэтика Саши Соколова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2000. 20 с.
53. Эйзенштейн С. М. Монтаж-1938 // Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. М.: Иск-во, 1964. С. 156–188.
54. Яковлева Н. А. Ритмико-синтаксические особенности в романе Саши Соколова «Школа для дураков» // Язык. Культура. Коммуникации. № 2. 2016. [Электронный ресурс]. URL: <http://journals.susu.ru/lcc/article/view/471/441> (дата обращения: 13.05.2018).

55. Boguslawski Alexander. Death in the Works of Sasha Sokolov // Canadian-American Slavic Studies. No. 21. 1987. P. 23–246.
56. Boguslawski Alexander. Sokolov's A School for Fools: An Escape from Socialist Realism // The Slavic and East European Journal. Vol. 27. No. 1. 1983. P. 91–97.
57. Freedman John. Memory, Imagination and the Liberating Force of Literature in Sasha Sokolov's A School for Fools // Canadian-American Slavic Studies. Vol. 21. 1987. P. 265–278.
58. Kormiłow Siergiej. Ритмическая, метризованная и рифмованная проза в романах Саши Соколова // Polilog. Studia Neofilologiczne. Nr. 1. 2011. S. 67–75.

Приложение. «Драматические» фрагменты

Настоящим Приложением мы подкрепляем статистику, приводимую во второй главе, а также иллюстрируем наши наблюдения, давая примеры, которые не могут быть включены в основной текст работы ввиду накладываемых ее форматом ограничений.

Глава первая. Нимфея

«Велосипед Михеева сильно дребезжал, подпрыгивая на выступающих из-под земли сосновых корнях, и сосед не мог не услышать и не узнать михеевского велосипеда. А услышав и узнав, быстро подошел к забору, чтобы спросить, нету ли писем, а вместо этого — неожиданно для самого себя — сообщил почтальону: прокурора-то, сказал товарищ прокурора, слышал? На пенсию ушли. (1) *Улыбаясь*. <...>». (С. 14).

«Я поднимаюсь по лестнице и чувствую: Трахтенберг уже стоит там, за дверью, в прихожей, ожидая меня. (2) *Я смело вхожу*. (3) *Смело*. (4) *Я вхожу*. Добрый вечер. (5) *Смело*». (С. 20).

«<...> И тогда Тинберген расхохоталась зрителю в лицо. (6) *Зловеще*. И зритель ушел жаловаться». (С. 45).

«Уважаемая Шейна Соломоновна, — читал я <...>, — уважаемая Шейна Соломоновна, мы, сотрудники почтовой железнодорожной конторы, имеем сообщить вам, что над всем нашим городом, а также над его окрестными местами наблюдается затяжной предосенний дождь. <...> В такие дни всем трудно, особенно нам, людям железной дороги. И все-таки мы решили не сбиваться с хорошего рабочего ритма <...>. И результаты налицо: несмотря на то, что глубина некоторых луж у нас на станции достигла двух-трех сяку,

мы отправили за последнее время не меньше писем и бандеролей, чем это было сделано за тот же период прошлого года. В заключение спешим уведомить Вас, что на станцию прибыли два контейнера на Ваше имя, и просим в срочном порядке организовать их отгрузку со двора нашей конторы. (7) *С уважением*». (С. 59–60).

Глава третья. Савл

«Он сидел на подоконнике спиной к закрашенному стеклу, а лицом к кабинкам. Босые ступни ног его стояли на радиаторе, и колени были высоко подняты, так что учитель мог удобно опереть на них подбородок. И вот мы посмотрели на него, сидящего таким образом, сбоку, в профиль: издательский знак, экслибрис, серия книга за книгой, силуэт юноши, сидящего на траве или на голой земле с книгой в руках, темный юноша на фоне белой зари, (1) *мечтательно*, юноша, мечтающий стать инженером, юноша-инженер, если угодно, кудрявый, довольно кудрявый, книга за книгой, читает книгу за книгой на фоне, бесплатно, экслибрис, за счет издательства, один и тот же, все книги подряд, очень начитан, он очень начитан, ваш мальчик, — нашей любимой матери — Водокачка, учительница по предметам литература и русский язык письменно и устно, маме сказала, даже слишком, мы бы не рекомендовали все подряд, особенно западных классиков, отвлекает, перегрузка воображения, дерзит, запирает на ключ, не больше пятидесяти страниц в день, для среднего школьного возраста, мальчик из Уржума, Детство Тёмы, Детство, Дом на горе, Витя Малеев, и вот это: жизнь дается человеку один раз, и прожить ее надо так, чтобы». (С. 109–110).

«(2) *Станция, кусты, полдень, очень сыро*. Впрочем, вот и зима: платформа заснежена, снег сухой, рассыпчатый и искристый. (3) *Мимо рынка*. Нет,

прежде виадук с обледенелыми скрипучими ступенями. Скирлучими, мама. От слова *скирлы* (курсив авторский — О. М.)». (С. 111).

«И отсюда, из нашей отвратительной мужской уборной с испачканными окнами и никогда не просыхающими полами, мы кричим сегодня на весь белый свет: да здравствует Насылающий Ветер! (4) *Разгневанно*». (С. 121).

«<...> Черт возьми! — мы (5) *громко и разгневанно*, — лучше бы нас совсем не было, вы не приставали бы тогда к нам с вашими проклятыми мешками и тапочками, бедная мама, тебе придется шить два мешка, сидя до глубокой ночи, ночи напролет, на швейной машине строча — тра-та-та, тра-та-та, навывлет, сквозь сердце, да лучше бы мы навсегда обратились в лилию, в нимфею альба, как тогда, на реке, только навсегда, до конца жизни. (6) *Разгневанно*». (С. 124–125).

«<...> Сказав так, Перилло повернулся, щелкнул по-военному каблуками — в школе говорили, что директор служил в одном батальоне с самим Кузутовым, — и вышел, хлопнув дверью. (7) *Рассерженно*. <...>». (С. 125).

«Репетитор сказал нам: а, здрасьте, здрасьте, млад человек, а я заждался, — (8) *потирая руки*, — заждался, жарко, ибо лето, деньги принесли? Давайте, я заждался, совершенно ни копейки, побудьте, спущусь за пивом, считайте, что вы дома, займитесь хоть рисованием, покормите гуппи, лампочка в аквариуме перегорела, вода мутная, но когда рыбка подплывает к стеклу, можно наблюдать, рассматривайте, да, кстати, посмотрите и Рыбкина, он на полке, это разборник, разборник задач, рекомендую такой-то номер, исключительно любопытно, едет велосипедист, представляете? добирается из пункта в пункт, интереснейшая ситуация, жара стоит невозможная, я заждался, ни копейки во всем доме, соседи все на юге, занять положительно не у кого, в общем, я побежал, устраивайтесь, занимайтесь чем придется,

только не лазайте в холодильник, там все равно ничего нет — пусто, итак, за пивом, за пивом и еще раз за пивом, чтобы не было мучительно больно. (9) *Рассеянно*. (10) *Нет, сосредоточенно*. (11) *Вертясь перед зеркалом*». (С. 127–128).

«<...> Но сегодня я необыкновенно взволнован, сегодня исключительный случай, сегодня я, вернее, на сегодня, я назначил свидание моей бывшей учительнице, написав ей взволнованную записку, и вот учительница пришла на заснеженную платформу, дабы увидаться со мной спустя столько-то лет, вот она сидит здесь, в нашем электрическом вагоне, на желтой электрической скамейке, и все, что я говорю ей сейчас и скажу еще, — все на редкость важно, поверьте, вот почему мой голос звучит несколько громче обычного, спасибо за внимание. (12) *Взволнованно*». (С. 137).

Глава четвертая. Скирлы

«<...> Так, ладно, послушайте, перебивает тебя Акатов, могу ли я обратиться к вам за консультацией? (1) *Оживленно*». (С. 152).

«(2) *Сдерживая негодующий птичий клекот, который мечется в твоём ангинозном горле меж невырезанных гланд: уважаемый Аркадий Аркадьевич, я чрезвычайно ценю ваше изобретение, однако сейчас я сам нуждаюсь в вашем совете — и даже в большей степени, чем вы — в моем, у вас вопрос честолубия, а у меня — извините, я говорю как в романе и оттого мне как-то неловко и смешно, — у меня к вам вопрос целой жизни*». (С. 154–155).

«Вы, возможно, говорите о Вете Аркадьевне, она работает у нас в школе, ведет то-то и то-то. Ну конечно же! Вета, Вета, Вета, разута и раздета, — без всякого мотива пропел, в рассеянности пощелкивая пальцами, Акатов. Что за

чудная песенка, сударь! Ерунда, юноша, семейная частушка-пустушка, из прежних лет, лишена смысла и мелодии, забудьте ее, боюсь, она развратит вас. Никогда, никогда, — (3) *взволнованно*. Что? Я сказал, я никогда не забуду ее, она страшно нравится мне, я ничего не могу поделать... <...> ...я люблю вашу дочь, сударь, и готов сделать все для ее счастья. Больше того, я намерен жениться на Вете Аркадьевне, как только позволят обстоятельства. (4) *Торжественно, с достоинством и легким поклоном*». (С. 160).

«<...> О нет, юноша, не уходите, мне будет одиноко, знаете, я без колебаний принимаю на веру каждое ваше слово, и, если Вета согласится, я не стану иметь ничего против. Поговорите с ней, поговорите, вы же еще не открылись ей самой, она, я догадываюсь, ничего пока не подозревает, и что же мы можем решить без ее согласия, понимаете? мы ничего не можем решить. (5) *Задумчиво с трудом слова подбирая слова подбирая глазами предварительно отыскивая их в траве где сухо скачут недовольные чем-то кузнечики причем у всякого зеленый выходной фрак зеленые дирижеры слова подбирая в траве.<...>*» (С. 164).

«<...> О, как много на земле дел, мой юный товарищ, дел, которыми можно бы занять себя вместо дурацкой-дурацкой писанины в часы нашей словесности! (6) *С сожалением о невозможном и утраченном*. (7) *С грустью*. (8) *С лицом человека, которого никогда не было, нет и не будет.* <...>» (С.185).

«<...> Вы, как обыкновенный влюбленный школьник, ждете, когда закончится репетиция, и среди прочих ущербных и мертворожденных из зала для актов спустится она — та, кому вы назначили свидание на черной лестнице в правом крыле, где не осталось ни единой целой лампочки — и темно, темно, и пахнет пылью, где на площадке между вторым и третьим свалены в груды списанные физкультурные маты. Они рваные, из них

сыплется опилочная труха, и там, именно там, вот это: приди, приди, как хочу я нетронутого тела твоего. (9) *Шепотом восхищенного*». (С. 191)

«Не может быть, возражает Норвегов, я же ничего такого не сделал, почему? за что? на каком основании? Я ничего не помню, расскажите. (10) *Взволнованно*». (С. 194).

Глава пятая. Завещание

«<...> Мы останемся одни, станем одинокими, жизнь разбросает нас по углам своим, по толпам умников, рвущихся к власти, к женщинам, к машинам, инженерным дипломам, а нам — круглым дуракам — нам ничего такого не нужно, мы хотим лишь одного: сидеть на уроке, смотреть за окно на изглоданные ветром облака, не обращая внимания на учителя, за исключением Норвегова, и ждать белый-белый звонок, похожий на охапку черемухи в тот головокружительный месяц, когда вы, Савл Петрович, географ высшего уровня, быстро — если не сказать *стремглав* (курсив авторский — О. М.) — входите к нам в класс на свой последний в жизни урок. (1) *Босиком*. (2) *Теплынь*. (3) *Теплый ветер*. (4) *Когда дверь распахивается — окна, рамы окон, — настезь*. (5) *Сквозит теплом*. (6) *Горшки с геранями валяются на полу, разбитые вдребезги*. (7) *В комочках чернозема копошатся блистающие дождевые черви*. Савл Петрович, а вы — смеетесь. Смеетесь, стоя на пороге. Вы подмигиваете нам, узнавая всех и каждого». (С. 196–197).

«А сейчас мы приступим к уроку. Други ситные, сегодня у нас по плану беседа о горных системах, о каких-то там Кордильерах и Гималаях. Но кому это все нужно, кому это нужно, я вас спрашиваю, когда по всей желанной земле идут скоростные машины, разбрызгивая колесами тугую воду луж, и брызги залетают уличным нашим подружкам под юбки, подружкам делается

щекотно и радостно, и мы невольно радуемся вместе с ними, становится по-настоящему хорошо, и кажется, что еще немного – и сбудется все загаданное, и ничего, что почти никогда ничего не сбывается, ничего, потому что главное, что мы вместе, что мы любезны друг другу, и что то взгляды наши, то руки, они то и дело встречаются, так ведь? (8) *Весело, подтягивая парусиновые брюки и пританцовывая у карты обоих полушарий, напоминающей гигантские голубые очки без душек*. (С. 197).

«Выйдя на мост, положи ладонь на перила: они холодные, скользкие. А звезды — летучие. А звезды. Трамваи — зябкие, желтые, неземные. Электрические поезда внизу будут просить дорогу у медленных товарняков. Сойди же по лестнице на платформу, купи билет до какой-нибудь станции, где пристанционный буфет, холодные деревянные лавки, снег. (9) *За столами в буфете — несколько пьяных, пьющих не переставая, читают друг другу стихи*. Это будет зима сквозняков и болезней, и этот пристанционный буфет во второй половине декабрьского дня — тоже будет. И в нем будут петь — дико и хрипло. *Пейте чай, милостивый государь, — остынет* (курсив авторский — О. М.). О погоде. Вернее, о сумерках. Зимой в сумерках маленькому тебе. Вот они наступают. Жить невозможно, и невозможно отойти от окна. Уроки на завтра не сделаны ни по одному из предметов известных. Сказка. (10) *На дворе сумерки, снег цвета голубого пепла или какого-нибудь крыла, какого-нибудь голубя*. Уроки не сделаны. Мечтательная пустота сердца, солнечного сплетения. Грусть всего человека. Ты маленький. Но знаешь, уже знаешь. Мама сказала: и это пройдет. Детство пройдет, как оранжевый дребезжащий трамвай через мост, разбрасывая брызги огня, которых почти не существует. Галстук, часы, портфель. Как у отца. Но будет девочка, спящая на песке у реки — простая, с простыми ресницами, в чистых тугих трусиках для купания. (11) *Очень красивая*. (12) *Почти красивая*. (13) *Почти некрасивая, мечтающая о полевых цветах*. (14) *В кофточке без рукавов*. На горячем песке. Остынет, когда настанет. Когда вечер.

(15) *Случайный пароход*: от гудка простые ресницы дрогнут — очнется. Но еще не знаешь — та ли. (16) *Весь в огнях, оставляя уютную пену на попечение ночи*. Но еще не ночь. (17) *Набег фиолетовых волн*. (18) *У берега глубоко, ключи*. Эту воду можно пить, наклонясь над. Губы милой, нежной. (19) *Гул парохода, плеск, дрожащие огни — уходят*. (20) *На том берегу кто-то, переговариваясь с приятелем, разжигает костер, чтобы варить чай*. (21) *Смеются*. (22) *Слышно, как чиркают спички*. Кто ты, я не знаю. (23) *В вершинах сосен, в кронах, ночуют комары*. (24) *Самая середина июля*. Потом они спустятся к воде. (25) *Пахнет травой*. (26) *Очень тепло*. Это счастье, но ты не знаешь об этом. Пока не знаешь. (27) *Птица дергач*. Ночь прильнула и потекла, заботливо вращая жернова мельницы небесной. Как называется эта река? *Река* (курсив авторский — О. М.) называется. И *ночь* (курсив авторский — О. М.) называется. Что приснится? Ничего не приснится. Дергач, козодой приснится. Но еще не знаешь. Почти некрасивая. Но несравненная, потому что первая. Мокрая соленая щека, невидимая в ночи тишина. Милая, как неразличима ты вдалеке. Да, узнаешь, узнаешь. Песня лет, мелодия жизни. Все остальное — не ты, все другие — чужие. Кто же ты сам? Не знаешь. Только узнаешь потом, нанизывая бусинки памяти. Состоя из них. Ты весь — память будешь. Самое дорогое, самое злое и вечное. (28) *Боль всю жизнь пытаюсь выскрести из солнечного сплетения*. Но сплетение ив, но девочка, спящая на песке горячем примерно пятнадцатого числа июля необратимого года, но девочка. Не шелохните листом, не шелестите. (29) *Спит*. (30) *Утро. Одинок и заброшен, как церковь стоял на ветру. Ты пришла и сказала, что птицы живут золотые* (в этом и предыдущем предложениях курсив авторский — О. М.). (31) *Утро*. (32) *Гаснущие под ногой росы*. (33) *Ракита*. (34) *Звук несомого к реке ведра, беззвучие ведра, несомого от реки*. (35) *Росы серебряной прах*. (36) *День, обретающий лицо*. (37) *День во плоти своей*. Люди, любите день более ночи. Улыбнись, постарайся не шевелиться, это будет фотография. Единственная, которая останется после всего, что будет. Но пока не знаешь. Потом —

сколько-то лет подряд — жизнь. Как называется. Называется *жизнь* (курсив авторский — О. М.). (38) *Теплые тротуары.* (39) *Или наоборот — замеченные снегом.* Называется *город* (курсив авторский — О. М.). Ты вылетаешь из подъезда на высоких цокающих каблучках. Стройная, ранняя, в духах и в нимбе парижской шляпки. (40) *Цокот.* (41) *Запевают дети и птицы.* (42) *Около семи.* (43) *Суббота.* Я вижу тебя. Я тебя вижу. (44) *Цокот по всему двору, по всему бульвару, где нераспустившаяся сирень.* Но распустится. Мама сказала. Больше ничего. Только это. Хотя и другое. Но теперь — знаешь. Можно писать письма. Или просто кричать, с ума сходя от мечты. Но и это пройдет. Нет, мама, нет, это останется. На каблучках. Та ли? Та. Та ли? Та. Та ли? Та. Тра-та-та: навывлет. Весь город в этих духах. И поздно говорить, сгорая. Но можно писать письма. Всякий раз ставя в конце — *прощай* (курсив авторский — О. М.). Радость моя, если я умру от невзгод, сумасшествия и печали, если до срока, определенного мне судьбой, не нагляжусь на тебя, если не нарадуюсь ветхим мельницам, живущим на изумрудных полынных холмах, если не напьюсь прозрачной воды из вечных рук твоих, если не успею пройти до конца, если не расскажу всего, что хотел рассказать о тебе, о себе, если однажды умру не простясь — прости. Больше всего я хотел бы сказать — сказать перед очень долгой разлукой — о том, что ты, конечно, знаешь давно сама или только догадываешься об этом. Мы все об этом догадываемся. Я хочу сказать, что когда-то мы уже были знакомы на этой земле, ты, наверное, помнишь. Ибо река называется. И вот мы снова пришли, вернулись, чтобы опять встретиться. Мы — Те Кто Пришли. Теперь знаешь. Ее зовут Вета. Та». (С. 205–209).

«<...> Один мой товарищ — учимся с ним в одном классе — говорит, что достал где-то целую бочку кислоты, но, может быть, лжет, не знаю. Во всяком случае, он собирается растворить в ней родителей. Нет, не всех вообще, только своих. Мне кажется, он не любит родителей. Что ж, сударь, я полагаю, они пожинают плоды, которые посеяли сами, и не нам с вами

решать, кто тут прав. Да, юноша, да, не нам с вами. (45) *Покачивая головой, цокая языком, застегивая и тут же расстегивая пуговицы на пыльнике.* (46) *Сутуло, и деревянно, и сухо».* (С. 209).

«Мама, мама, помоги мне, я сижу здесь, в кабинете Перилло, а он звонит *туда* (курсив авторский — О. М.), доктору Заузе. Я не хочу, поверь мне. Приходи сюда, я обещаю выполнять все твои поручения, я даю слово вытирать ноги у входа и мыть посуду, не отдавай меня. Лучше я снова начну ездить к маэстро. (47) *С наслаждением».* (С. 212).

«<...> Не надо, отвечает констриктор, я бы с удовольствием у вас занял, но мне не хочется возиться со всей этой музыкой, тут один преподаватель каких денег стоит, да и, к тому же, у меня и сына-то нет никакого, ни сына, ни дочери нет, так что извините, спасибо. (48) *Вяло.* Констриктор уходит, вагон садится по местам и предъявляет билеты». (С. 217).

«<...> Савл Петрович, отвечаем мы, стоящие на кафеле — или как там еще называются эти плитки, — Савл Петрович, мы знаем, мы теперь знаем, мы вспомнили, только не волнуйтесь. Да я и не волнуюсь, Господи, только рассказывайте, пожалуйста, рассказывайте. (49) *Взволнованно».* (С. 219).

«<...> И почему седая, почему в пыльнике? Я не знаю таких женщин, мне тревожно, впрочем — продолжайте. (50) *Подавленно».* (С. 221).

«Вот так номер, отзывается Савл, я начинаю подозревать худшее, я в отчаянии, да не может этого быть, ведь вот же обычным образом беседую здесь с вами, вот я слышу каждое ваше слово, чувствую, осязаю, вижу, а тем не менее, как будто, будто бы, как следует из ваших описаний, все это имеет значение, в сущности, исчезающее, причем навсегда. Нет, но я имею право и

не верить, не признавать, заявить — отнюдь, не так ли? (51) *Решительно*. (52) *С растрепанными седыми волосами. Жестикулируя*». (С. 225).

«<...> Медицина у нас, конечно, хреновая, но насчет этого — всегда точно, никакой ошибки, диагноз есть диагноз: умер (курсив авторский — О. М.), сказали вы, прямо зло берет. (53) *Раздраженно*». (С. 228).

«<...> Но о первом разе я вообще не скажу ни слова, потому что его абсолютно ни с чем не сравнить, и мы еще не придумали ни одного слова, которое можно о нем сказать, если говорить не впустую. (54) *Восторженно*. (55) *С улыбкой мечтающего о невозможном*». (С. 231).

«<...> ...и когда он проезжает на своем старинном велосипеде с беззвучным звонком, встречные дачники улыбаются Михееву, но он угрюмо, или печально, или по-стариковски мечтательно, словно любуясь ими, оглядывает их молча и катит дальше — в сторону станции, в сторону пристани или — как теперь — в сторону водокачки. (56) *Молча*». (С. 240).

«А Савл Петрович — (57) *небрито и худощаво* — стоял у витрины в одной ковбойке и в парусиновых, подвернутых до колен брюках, и единственное, что выступало в его облике в пользу осени — были мокроступы на босу ногу». (С. 246).